

Equipo Crónica



Tomàs Llorens

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao
© Equipo Crónica (Manuel Valdés), VEGAP, Bilbao, 2015

Créditos fotográficos

- © Archivo Fotográfico Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, MACA: fig. 9
- © Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: figs. 11, 12
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 15, 20
- © Colección Arango: fig. 18
- © Colección Guillermo Caballero de Luján: figs. 4, 7, 10, 16
- © Fundación "la Caixa". Gasull fotografía: fig. 8
- © Patrimonio histórico-artístico del Senado: fig. 19
- © Stiftung Museum Kunstpalast - ARTOTHEK: fig. 14

Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Equipo Crónica*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (10 de febrero-18 de mayo de 2015).

Con el patrocinio de:

bbk =

1

Estampa Popular de Valencia y los comienzos de Equipo Crónica

Equipo Crónica y Estampa Popular de Valencia nacieron en 1964 y se presentaron al público como dos ramas de un mismo proyecto. Intrínsecamente eran dos proyectos diferentes y autónomos; tanto el uno como el otro hubieran podido aparecer y desarrollarse por sí mismos con total autonomía. Sin embargo, las circunstancias hicieron que nacieran unidos.

El movimiento de Estampa Popular había aparecido en España a finales de los años cincuenta. Podría describirse como un frente de artistas jóvenes movido por tres objetivos principales: el deseo de combatir la dictadura de Franco, la defensa de una poética realista y la reivindicación de la estampa como medio de expresión. El deseo de combatir la dictadura se reaviva a finales de los años cincuenta por la crisis económica (y larvadamente política) y se difunde ahora, por primera vez desde el comienzo de la dictadura, a los medios artísticos, culturales y universitarios.

El ascenso del realismo es un fenómeno general que afecta a la literatura y las artes europeas de los años cincuenta y primeros sesenta en toda Europa. Algunas de sus manifestaciones —el cine neorrealista, la novela italiana o el teatro de Bertolt Brecht— son enormemente influyentes. En las artes visuales, sin embargo, con la excepción de la fotografía, las tendencias abstractas, con predominio del informalismo, son ampliamente mayoritarias hasta comienzos de los sesenta. En España las nuevas tendencias literarias de los años situados a caballo entre finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960 se reclaman del realismo, tanto en poesía (Gabriel Celaya, Blas de Otero) como en novela (Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio).

El mismo fenómeno puede apreciarse en el cine (Bardem, Berlanga), que alcanza, con el realismo, unas cotas de popularidad desconocidas hasta ese momento en la historia del cine español. En pintura y escultura, sin embargo, la figuración está estigmatizada por su asociación con la cultura oficial del régimen, y ese estigma frena indirectamente el desarrollo del realismo. Ese obstáculo comienza a disiparse gracias a la difusión de la que es objeto la pintura de Picasso a partir de finales de los cincuenta. Las diversas formas de realismo que adoptan los jóvenes pintores de la época están marcadas, casi siempre, por una fuerte impronta picassiana. El Picasso en el que se fijan es predominantemente el contemporáneo, el de los «años comunistas» —por usar una expresión acuñada recientemente en la historiografía picassiana—. Y es que el ascenso del realismo en Europa, y luego en España, durante los años cincuenta y sesenta no puede entenderse si no se tiene en cuenta la influencia del marxismo. El realismo es, en efecto, la tendencia defendida e impuesta por el partido comunista de la Unión Soviética, pero más allá de ese «realismo socialista» oficial allí, pero poco conocido y escasamente influyente en Europa, ha habido, desde el propio Marx, una tradición marxista de promoción del realismo que sigue estando muy viva a mediados del siglo XX, principalmente en Italia, Francia y España. Si Picasso es percibido en esos años como un paradigma de realismo, su pintura, incompatible con el «realismo socialista» oficial, exige pensar en un realismo nuevo, un «realismo sin fronteras» como el que proclama, por ejemplo, en Francia Roger Garaudy.

La reivindicación de la estampa, por último, coincide con otra tendencia típica de la época. El mercado del arte moderno, minúsculo en los años de entreguerras, se expande notablemente en Europa y los Estados Unidos durante los años cincuenta, y ese fenómeno da pie a creer que la universalización de la experiencia del arte se encuentra al alcance de la mano. Son muchos los artistas y profesionales del mundo del arte que creen que, para lograrlo, basta con cambiar las condiciones económicas de la producción artística. Hacer que las obras de arte sean abundantes y se puedan adquirir a precios baratos. La estampa, en sus diversas modalidades técnicas, parece ofrecer una manera de lograr ese objetivo. Es así como los principales artistas modernos europeos de la posguerra —Matisse, Braque, Chagall, Léger, Miró y, sobre todo, Picasso— se lanzan a la producción de una extensa obra estampada, principalmente calcográfica y litográfica. La excepción es España, donde el mercado artístico no despegó y no hay demanda para las ediciones de arte, pero los jóvenes pintores que van a integrar el frente de Estampa Popular reinterpretan la tendencia europea a su manera. La estampa será también para ellos una manera de llegar a un público más numeroso, pero, sobre todo, una forma de obviar los cuellos de botella que impone el modelo dominante del mercado del arte. Esto les lleva a evitar las técnicas complejas y costosas, y a reivindicar las más primitivas, las que no requieren equipamiento técnico o lo hacen en mínima medida. Con la xilografía o la linografía el artista puede crear su obra sin recurrir a talleres especializados, tallando directamente las planchas en su propio taller y estampándolas con una prensa artesanal, o incluso, en el caso de las linografías, sin máquina alguna, con una cuchara (y mucha paciencia) en la cocina de su casa.

Por otra parte las ventajas de las técnicas de estampación artesanales no se limitan al ámbito económico de la producción. Hay también ventajas políticas. Si la obra cuesta poco de producir y se vende a bajo precio no es ya necesario —ni siquiera viable— distribuirla por medio de un sistema de salas públicas de exposición y galerías profesionales que el régimen franquista puede controlar y controla, de hecho, con bastante facilidad. Si se exponen las estampas en un espacio no convencional, un claustro universitario por ejemplo, se pueden introducir mensajes críticos o satíricos que en un espacio convencional resultarían impensables.

De esta asociación entre contenidos críticos y satíricos y estampas baratas la historia ofrece precedentes significativos, por ejemplo, en la Europa de la Baja Edad Media o del Renacimiento. Un precedente menos lejano en el tiempo se encuentra en el México de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Los grabadores artesanales mexicanos construyeron una narrativa altamente eficaz de la vida social y política de ese tiempo

y la difundieron por medio de estampas que se vendían a precios baratos. Ese fenómeno histórico, conocido como Estampa Popular mexicana y reivindicado por los artistas asociados a la revolución mexicana a finales de los años treinta, fue para los jóvenes artistas españoles de finales de los años cincuenta un ejemplo concreto (y altamente pintoresco) al que aferrarse. Tanto que decidieron incluso adoptar su nombre: Estampa Popular.

Y hay también, a un nivel más subterráneo, razones estéticas y de gusto. La xilografía y el linóleo dan, por la tosquedad inherente a la técnica, imágenes de carácter primitivo, áspero, fácilmente asimilables a la tradición expresionista del arte moderno. Un carácter que resulta atractivo para unos jóvenes que necesitan contrarrestar el estigma conservador asociado a la pintura figurativa.



Fue ese último factor, el estilístico o de poética, el que los miembros de Estampa Popular de Valencia encontraban más problemático.

Estampa Popular había aparecido en Madrid en 1959. Un grupo de jóvenes artistas madrileños encabezados por Pepe Ortega (José García Ortega) se reunió e hizo público un manifiesto donde expresaba su ideario y su decisión de crear un grupo artístico denominado Estampa Popular. La primera exposición del grupo tuvo lugar el año siguiente, el 18 de mayo de 1960, en la sala de arte Abril de Madrid. Faltaba Ortega. Objeto de una orden de búsqueda y captura por sus actividades como miembro del clandestino Partido Comunista de España, se había exiliado a Francia.

Aunque el movimiento carecía de organización se extendió rápidamente a otras ciudades de España. El primer grupo que apareció después del de Madrid fue el de Sevilla. Se debía a la iniciativa de Francisco Cortijo. Luego apareció otro en Córdoba y otro en el País Vasco, encabezado por Agustín Ibarrola. La vida de esos grupos regionales solía ser corta y su actividad tenía grandes altibajos, pero su proyección en el mundo del arte español fue importante.

La idea de crear un grupo de Estampa Popular en Valencia surgió a finales de 1963 y se debió inicialmente a Ortega, quien contactó en París sucesivamente con Rafael Solbes y con José María Gorris, así como con el autor de este texto. Se ha hablado también de un viaje de Ortega a España (no sé si clandestino), en el que contactó con el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni y con algún otro artista valenciano, como Anzo (José Irazo Almonacid) y Monjalés (José Soler Vidal). De ese viaje, si se produjo, no tuve conocimiento.

La ocasión concreta que puso en marcha el proceso de creación del grupo valenciano fue una exposición colectiva organizada en Italia. Con motivo de las celebraciones públicas del vigésimo aniversario del final de la Resistencia en el país, un grupo de ayuntamientos italianos gobernados por el Partido Comunista organizó una exposición itinerante dedicada al arte antifranquista español y titulada *España libre* (el título estaba en español). El proyecto lo redactó un amplio comité de críticos italianos, presidido por Giulio Carlo Argan y movido, sobre todo, por Mario de Micheli. La exposición incluía tres niveles generacionales: en el más antiguo se reunieron obras de Picasso, Julio González y Óscar Domínguez. El siguiente nivel lo formaban dieciséis pintores (o grupos) más o menos consolidados profesionalmente, que iban desde Tàpies, Saura y Millares a Eduardo Arroyo; cada uno de ellos estaba representado con dos obras. En ese nivel se encontraba Ortega (con un texto de presentación en el catálogo escrito por Jorge Semprún) y, junto a él, numerosos miembros de Estampa Popular, algunos individualmente, otros en grupo. Finalmente el tercer nivel estaba constituido por seis *novísimos*: dos catalanes (Joaquim Llucià y Carlos Mensa, miembros ambos del barcelonés Ciclo de Arte de Hoy), un español educado en Uruguay y residente en Italia (Antonio Ximenez) y tres valencianos (José María Gorris, Rafael Solbes y Manolo Valdés). La presencia, relativamente numerosa, de

pintores valencianos en la selección se debía a Aguilera Cerni. Aunque no figuraba en el comité organizador (por precaución frente a las muy probables represalias del régimen), Aguilera jugó un papel importante en el desarrollo de la exposición. La selección de los *novísimos*, en particular, fue suya.

Fue en las reuniones preparatorias de *España libre* donde se concretaron los proyectos de Estampa Popular de Valencia y del grupo que más tarde iba a denominarse Equipo Crónica. Aguilera pidió al autor de este texto que escribiera los artículos de presentación de Solbes y de Valdés en el catálogo italiano y esto dio pie a que nos viéramos y, de paso, habláramos de las propuestas de Ortega para la creación de Estampa Popular en Valencia. Iniciamos una serie de reuniones quincenales a las que asistía de forma habitual aproximadamente una docena de jóvenes pintores de la ciudad. Nos reuníamos generalmente en el estudio de alguno de los artistas; sobre todo en el de Valdés, que estaba en la calle Dr. Sumsi (pronto iba a convertirse en el primer estudio de Equipo Crónica). Funcionábamos un poco como un seminario: se recomendaban lecturas y se seguía un cierto orden en las discusiones. Debatíamos principalmente acerca de Estampa Popular, acerca del realismo y acerca de la función social del artista.

Pronto llegamos a la convicción de que el frente de Estampa Popular, tal como funcionaba en el resto de España, estaba condenado a la irrelevancia por su desconexión de la sociedad española de los años sesenta. Su iconografía, centrada en imágenes de miseria rural, se había convertido en una colección de tópicos que no reflejaban la realidad de la España contemporánea. Y su poética, entre picassiana y expresionista, quedaba lejos de lo que un realismo militante y eficaz requería para la España de su tiempo. Sobre todo en una coyuntura en la que la crisis del informalismo parecía haber llevado a todas las poéticas subjetivistas a un callejón sin salida. Se discutió mucho de realismo, hablábamos de Lukács y de Brecht. Se ponderó la objetividad postexpresionista del arte alemán de los años veinte, así como la militancia política de sus movimientos vanguardistas en aquella época. Se habló mucho también del arte pop norteamericano, que ya el año anterior había llamado la atención de algunos artistas (Artur Heras o Ana Peters) que participaban ahora en las reuniones. A comienzos del verano de 1964, justo cuando nuestras reuniones alcanzaban su punto más álgido, el tema saltó a primer plano gracias al premio de la Bienal de Venecia concedido a Rauschenberg. Se habló de los nuevos medios de comunicación de masas, incluyendo la televisión, y de su impacto en la experiencia visual del hombre contemporáneo, fenómenos que eran analizados en aquellos años por algunos autores italianos, especialmente Umberto Eco, cuyo libro *Apocalípticos e integrados*, publicado ese año en Italia, pudimos conocer, gracias a Aguilera, antes de su traducción española.

El deseo de un realismo objetivo, «distanciado» en el sentido brechtiano de la palabra, y el interés por el funcionamiento simbólico de los nuevos lenguajes visuales de comunicación de masas, favorecían la idea de trabajar en grupo. Pero pronto se vio que el marco de Estampa Popular era inadecuado para desarrollar un proyecto de trabajo riguroso y artísticamente relevante. Lo que importaba para Estampa Popular era la agitación de la calle y lo adecuado para conseguirla era una afiliación amplia. Esto implicaba una gran variedad de estilos y poéticas personales. La agitación, por otra parte, requería criterios cambiantes de oportunidad, tanto en las circunstancias de las exposiciones como en los temas tratados, y esto hacía imposible la coherencia interna necesaria para la creación de una nueva identidad artística.

Fue así como a lo largo de las reuniones se fue definiendo la idea de trabajar en común en dos proyectos paralelos. El primero era la creación de un grupo valenciano de Estampa Popular: Estampa Popular de Valencia. El segundo la formación de un grupo de artistas dispuestos a trabajar en equipo. El primero se concebía como una asociación amplia y flexible, adscrita a la Estampa Popular española, aunque funcionando con total autonomía y desde unos presupuestos teóricos profundamente diferentes. Alejándose de todo tipo de miserabilismo, había que tratar de recuperar, por una parte, el espíritu satírico, ingenioso, anecdótico

a veces, de una antigua tradición valenciana de arte popular (las aucas, las fallas del siglo XIX, etcétera), mientras que por otra parte había que tratar de apropiarse de los recursos de los nuevos medios de comunicación de masas. La actividad de Estampa Popular se entendía así como algo ocasional y puntual; algo que pudiera desarrollarse con independencia y al margen de la actividad artística personal de cada miembro.

El segundo proyecto aspiraba a crear un grupo restringido y muy cohesionado: un equipo. Se inspiraba en el funcionamiento de algunos precedentes, especialmente el Equipo 57. Aunque con la complejidad de trabajar, en este caso, no para crear un arte de laboratorio, sino desde un proyecto artístico en el sentido más pleno de la palabra, y, además, desde una poética realista, con toda la apertura al mundo y a la vida pública que el realismo traía consigo. El objetivo principal de este proyecto, por otra parte, no era agitar la calle, sino cambiar profundamente la naturaleza de la creación artística. Esto no suponía que fuera menos «político». Tanto Estampa Popular como el futuro equipo se concebían como proyectos encaminados a conseguir un efecto «político»: en el primer caso, el efecto deseado era amplio, pero superficial y efímero; en el segundo, estrecho (confinado al mundo del arte), pero profundo y duradero. Se trataba de crear una nueva identidad artística colectiva que fuera, de algún modo, el equivalente de las identidades artísticas individuales habituales en la historia del arte moderno. La adscripción al equipo se consideraba, por tanto, exclusiva: los artistas que se integraran en él debían desarrollar la totalidad de su trabajo dentro del equipo. Incluso dejar de firmar sus obras individualmente.

Este segundo objetivo, más ambicioso, se percibía también como el más problemático. La historia del arte moderno hasta ese momento se había desarrollado en continuidad con la concepción romántica del artista como individuo que, para crear, se situaba de algún modo al margen de la sociedad. Para esa concepción, la obra de arte—incluso la más «política», incluso el *Guernica*—nacía en lo más profundo de la interioridad del artista, en un lugar situado fuera del alcance de la interacción social. El trabajo en equipo suponía romper radicalmente con esa concepción, situar la génesis de la obra en el seno de la interacción social, con las limitaciones y sacrificios, pero también con el cambio profundo que esto implicaba. Era un camino difícil y sólo unos pocos, de entre los artistas que participaban en las reuniones de la primavera y verano de 1964, estaban dispuestos a llegar hasta el final. En último término fueron sólo tres, Rafael Solbes, Joan Antoni Toledo y Manuel Valdés, quienes se integraron para formar el Equipo Crónica. Empezaron a trabajar juntos, en el estudio de la calle Dr. Sumsi entre noviembre y diciembre de 1964. Poco después Toledo fue llamado a hacer el servicio militar. Cuando terminó el periodo inicial de instrucción y empezó a disponer de algún tiempo para pintar se puso a hacerlo por su cuenta y ya no volvió al estudio de Equipo Crónica. No hubo ningún acto formal de separación, pero a finales de 1965 hubo una exposición individual del Equipo Crónica en la ciudad italiana de Reggio Emilia. En el catálogo Toledo ya no figura como miembro del Equipo.



Las obras que se reúnen en esta primera sección de la exposición ilustran tanto la producción de Estampa Popular como la de los dos o tres primeros años de trabajo de Equipo Crónica. La frontera entre estas dos áreas no siempre es clara. Hay obras estampadas, firmadas por Solbes o Valdés, e incluso firmadas por Equipo Crónica, que se hicieron para Estampa Popular, y otras obras estampadas del Equipo que no tienen nada que ver con Estampa Popular. En teoría unas y otras deberían ser claramente diferentes, ya que se inscribían en dos proyectos distintos. En la práctica se parecen. Y es muy comprensible que sea así. La decisión de si las estampas del Equipo iban destinadas a una exposición de Estampa Popular o a una del propio Equipo dependía de las circunstancias prácticas de cada ocasión. Lo que puede constatarse en realidad es, por tanto, una continuidad bastante marcada entre esos dos ámbitos de actuación. Hubo, además, una razón adicional para esa continuidad: la integración de las maneras de trabajar de dos pintores diferentes y la

creación de un nuevo lenguaje común exigían un proceso de cambio profundo por parte de cada uno de ellos, una acumulación de recursos pictóricos y procedimientos de trabajo nuevos, y ese proceso necesariamente tenía que llevar tiempo. Así, aunque el Equipo Crónica se creara a finales de 1964, en realidad fue sólo hacia finales de 1966 cuando pudo decirse que su trabajo había alcanzado la integración necesaria para configurar una identidad artística propia.

Todas las obras de esta sección pertenecen a ese periodo inicial. Las hemos dividido en dos subsecciones: la primera, la más numerosa, está dedicada a Estampa Popular; la segunda, a Equipo Crónica.

Estampa Popular de Valencia (1964-1968)

La primera manifestación pública de Estampa Popular de Valencia fue una muestra en el Seminario Metropolitano, en Moncada (Valencia), que se inauguró en octubre de 1964. La sede puede resultar extraña. De hecho, no fue fruto de una decisión planeada, sino de una ocasión que surgió inesperadamente por iniciativa de un grupo de alumnos del seminario. Conviene recordar que estamos hablando de los primeros años del Concilio Vaticano II y que algunos sectores de la Iglesia española estaban poniendo profundamente en cuestión la alianza con el régimen franquista. Antes de que acabara 1964 se hicieron otras tres exposiciones: en la Facultad de Medicina, en la de Filosofía y Letras, y en un centro cultural de Cullera.

A comienzos de 1965 comenzó a prevalecer, dentro del grupo de Estampa Popular de Valencia, la impresión de que el balance de las exposiciones realizadas era poco alentador. Se discutió y se llegó a la conclusión de que había que ir sustituyendo los medios inicialmente imaginados (estampas, generalmente linografías, hechas artesanalmente para ser expuestas en público y vendidas a precios baratos) y recurrir a la impresión industrial en offset, aumentando el número de ejemplares, bajando los precios y buscando otros modos de distribución. Fue así como Estampa Popular de Valencia dejó de hacer exposiciones como tal (aunque sus miembros siguieron todavía tomando parte en algunas exposiciones generales de Estampa Popular española). El nuevo tipo de producción se concretó en dos proyectos elaborados: un calendario y una serie de tarjetas postales. Su distribución y venta se hicieron por acuerdo con la librería Concret Llibres y con la distribuidora asociada a esa librería, Guardamar, dos empresas creadas recientemente en Valencia que se habían especializado en la distribución y venta de libros en catalán. También en ese frente el resultado fue poco alentador. El primer trabajo colectivo, el calendario de 1966, se vendió lentamente en la misma librería Concret, que tenía un pequeño público muy motivado y fiel, pero no hubo manera de que se vendiera en otros lugares. Sobraron muchos ejemplares. El experimento se repitió el año siguiente, con un calendario para 1967 y finalmente de nuevo con otro para 1968. Este último, en lugar de imprimirse, se estampó en serigrafía, con un número de ejemplares menor. Fue la última actividad de Estampa Popular de Valencia.



En esta exposición hemos reunido un número bastante amplio de estampas realizadas en 1964, en las primeras semanas de actividad del grupo. Las cuatro primeras se hicieron como carteles para anunciar exposiciones. Para asegurar una distribución amplia se imprimieron industrialmente, aunque por regla general, la impresión se hizo a partir de una linografía realizada por alguno de los artistas del grupo. La excepción es el último cartel, destinado a anunciar una exposición en Cullera en diciembre de 1964, que fue diseñado por su autora, Ana Peters, directamente en la imprenta a partir de los tipos del propio taller de impresión y de un grabado a línea que reproducía un fragmento de una viñeta de cómic.

El resto de las obras de este grupo son linografías, realizadas artesanalmente con recursos muy limitados y generalmente en un número muy bajo de ejemplares (que nadie controlaba, aunque lo normal era que no excedieran de cuatro o cinco). Como las exposiciones de Estampa Popular de Valencia no tenían catálogo, no

hay manera de saber cuáles figuraron en ellas, aunque lo más probable es que todas, o casi todas, se incluyeran en alguna de ellas. Hemos reunido veintisiete estampas de ocho artistas del grupo: Anzo, Calatayud, Gorris, Martí Quinto, Mensa, Solbes, Toledo y Valdés. Los más representados son Solbes y Toledo, con siete y seis estampas respectivamente.

Pese a que en su tiempo el grupo de Valencia se imaginó y fue percibido como polémicamente diferente de la Estampa Popular española preexistente, la verdad es que, viendo su producción hoy, la diferencia no parece tan grande. Es verdad que los artistas valencianos prestan una atención a las imágenes de los medios de comunicación de masas y a los recursos de la publicidad comercial que no encontramos en el resto de Estampa Popular. Y es verdad también que tiende a lo satírico y a lo grotesco con mucha mayor frecuencia. Pero la técnica de la linografía impone un corsé estilístico muy fuerte que reduce las diferencias y lo emparenta con el resto de Estampa Popular española.

El bloque siguiente está constituido por obras de 1965. El grupo más numeroso lo forma un conjunto de diez estampas de Gorris, Peters, Solbes y Valdés. Como he dicho más arriba, Estampa Popular de Valencia decidió ese año dejar de hacer exposiciones; por consiguiente, se hicieron menos grabados. En ellos, por otra parte, comienza a hacerse visible una evolución estilística, que se pone de manifiesto por ejemplo en el titulado *Levante* (colección privada). Está firmado por Solbes y Valdés, quienes, conviene recordarlo, llevaban ya algunos meses trabajando juntos como Equipo Crónica. Además de las estampas se incluyen en este bloque seis obras impresas en offset: un calendario, una portada de revista, tres carteles y un programa de mano. La más importante es el calendario de 1966. En esa obra colaboraron Calatayud, Gorris, Martí Quinto, Peters, Solbes y Valdés, haciendo dos hojas mensuales cada uno. Las imágenes se hicieron como grabados a linóleo y luego se reprodujeron en offset para la impresión industrial. En las hojas realizadas individualmente por Solbes y por Valdés se puede ver muy claramente una evolución estilística que lleva la marca del trabajo realizado en común como Equipo Crónica. Así, por ejemplo, si se comparan las hojas correspondientes a los meses de mayo y julio [figs. 1 y 2], ambas grabadas por Solbes, se advierte un contraste muy marcado entre el expresionismo de la primera y el lenguaje, mucho más objetivo, de la segunda. En la hoja de julio la yuxtaposición, repetición y contraste de imágenes recuerda los sistemas compositivos de las primeras pinturas del Equipo Crónica. Aunque lo más probable es que estas dos estampas se realizaran simultáneamente, las diferencias que las separan son indicios claros de una evolución que está pasando por un punto de inflexión. Merece la pena reseñar también que la estampa de julio contiene la primera cita del *Guernica* picassiano que se registra en la obra de Equipo Crónica. De todos modos la imagen más próxima al nuevo estilo del Equipo es la de la portada del calendario [fig. 3], firmada por Valdés, que fue la última en realizarse. La yuxtaposición vertical de dos imágenes de origen fotográfico, deformadas ópticamente y tratadas con tintas planas, es muy parecida a la que vemos por ejemplo en *Folclore* [fig. 4] y otras pinturas parecidas firmadas por Equipo Crónica en 1965.

Reseño a continuación un bloque constituido por obras de 1966 o 1967. Destaca la serie de tarjetas postales titulada *Mirant Valencia* (colección privada) y los calendarios de los años 1967 y 1968. Las tarjetas postales son un conjunto desenfadado y ligero, realizado sin pretensiones de unidad. Fue discretamente aceptada por el público habitual de la librería Concret. Para el calendario de 1967 (IVAM, Valencia) se adoptó en parte la misma técnica que para el año anterior: las estampas grabadas al linóleo por cada uno de los artistas se usaron como originales para la imprenta industrial, pero en este caso se trataba de viñetas insertas en una hoja compuesta tipográficamente. Había además un texto que daba unidad argumental a todo el calendario y que relataba la vida de un personaje representativo de la burguesía valenciana. Estaba escrito en verso, como un auca, con un cuarteto para cada mes. Su autor era Josep Vicent Marqués, un escritor y sociólogo que colaboró algunas veces con Estampa Popular. Las viñetas reflejan un esfuerzo



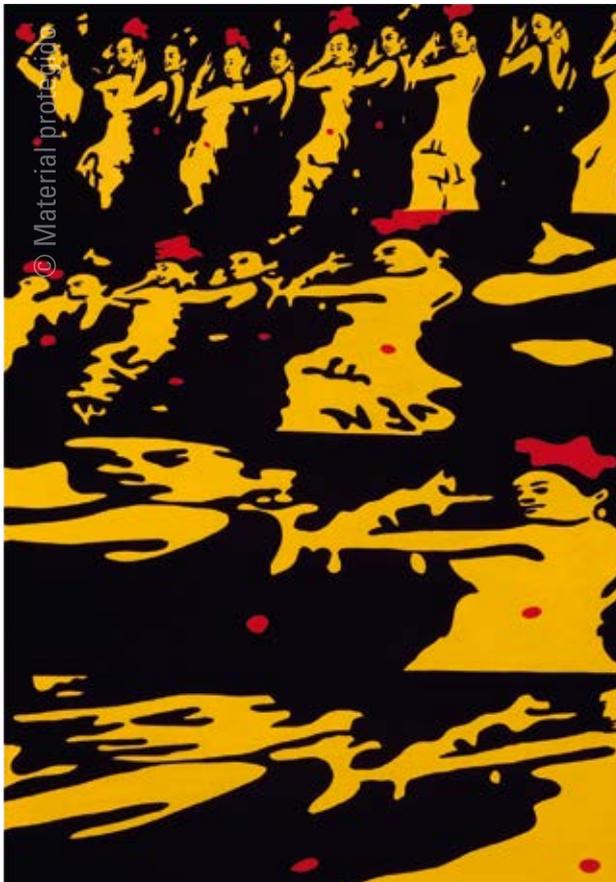
1. Estampa Popular de Valencia
Calendario de 1966 (mes de mayo), 1965
 Offset sobre papel
 44 x 30,8 cm
 Colección privada



2. Estampa Popular de Valencia
Calendario de 1966 (mes de julio), 1965
 Offset sobre papel
 44 x 30,8 cm
 Colección privada



3. Estampa Popular de Valencia
Calendario de 1966 (portada), 1965
Offset sobre papel
44 x 30,8 cm
Colección privada



4. Equipo Crónica
Folclore, 1965
Acrílico sobre táblex
100 x 70 cm
Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia

marcado por conseguir una unidad estilística en todo el calendario, pese a la diversidad de autores. Las imágenes adoptan un tono grotesco y la influencia del trabajo de Equipo Crónica es menos visible que en el calendario del año anterior. El de 1968 (IVAM, Valencia) fue la última actividad de Estampa Popular de Valencia. Como la impresión offset no se justificaba por el número de ejemplares vendidos en los dos años anteriores, se adoptó la serigrafía. Esto permitió usar colores planos, saturados y brillantes, con una cierta tendencia a la acidez. Hay también un esfuerzo evidente por conseguir una unidad estilística, que se aproxima a la de los cómics.

El último bloque es un conjunto de hojas de cómic dibujadas por Solbes y Valdés entre 1966 y 1967 (IVAM, Valencia). Se inscriben en un proyecto que no llegó a buen puerto. Una editora valenciana de cómics que estaba en dificultades económicas y necesitaba trabajar se ofreció para editar cómics dibujados por artistas de Estampa Popular. Jorge Ballester y Joan Cardells, que acababan de constituir el Equipo Realidad, fueron quienes más tiempo y esfuerzos dedicaron al proyecto. Dibujaron varios títulos con guiones y textos de Marqués. Solbes y Valdés completaron el primer número de un cómic dedicado a la vida de Goya, también con guion de Marqués. Mientras tanto las dificultades económicas de la editora valenciana aumentaron y las publicaciones no llegaron a imprimirse nunca.

Equipo Crónica (1965-1967)

La segunda parte de esta sección introductoria está dedicada a los dos años iniciales del Equipo Crónica. Como he dicho más arriba, se trata de un periodo de transición en el que Solbes y Valdés experimentan en busca de su nueva identidad artística colectiva. De acuerdo con el proyecto realista que constituye su punto de partida, trabajan en temas extraídos de la actualidad social y política. Y lo hacen reflexivamente, buscando una lucidez y un alejamiento o «distanciación» cuyos precedentes más importantes se encontraban en la tradición de *sachlichkeit* del arte y de la literatura alemanas del periodo de entreguerras.

Sin embargo, la sociedad moderna había evolucionado mucho desde entonces y la realidad en la que ahora se encontraban inmersos los artistas del Equipo estaba condicionada por los medios de comunicación de masas y, en particular, por la proliferación icónica, un fenómeno que afectaba profundamente la condición de la pintura. Los pintores informalistas, y en particular algunos grupos relacionados con el informalismo tardío, como la llamada Internacional Situacionista, el movimiento Fluxus o el llamado Accionismo Vienés, habían intentado esquivar este fenómeno apoyándose en las posibilidades anicónicas de la pintura, o tratando de crear obras que se situaran más allá de la pintura. En contraste con esta tendencia, Equipo Crónica optó por incidir en los mecanismos internos de la proliferación haciendo imágenes de imágenes; transmutando, así, en pintura las imágenes creadas y multiplicadas por los *media*. Se trataba de una opción para la que podían encontrarse precedentes significativos en el periodo de entreguerras del siglo XX y que, a comienzos de los años sesenta, compartían diversas ramas del *pop art*. Lo específico del Equipo Crónica, dentro de esa corriente amplia, era, en primer lugar, su poética realista, claramente orientada hacia la vida pública; en segundo lugar, la sistematicidad de su enfoque lingüístico, o semiótico; y finalmente, la actitud *sachlich*, esta última llevada hasta el extremo de trabajar en equipo.

Las obras reunidas aquí muestran el esfuerzo de Solbes y Valdés por llevar adelante ese programa. Al considerar este periodo conviene tener en cuenta las dificultades implícitas en los comienzos de toda trayectoria artística, unas internas y otras externas. Muchas de las obras que enviaron a las exposiciones colectivas en las que participaron fueron destruidas o se perdieron. Las que se muestran aquí, de todos modos, ilustran los procedimientos más habituales en este periodo. Marín Viadel los ha identificado en

su meticuloso análisis del trabajo del Equipo¹; básicamente son tres: la reproducción, la reiteración y la distorsión de imágenes.

La reproducción parte casi siempre de imágenes fotográficas extraídas de los medios de comunicación de masas. Preferentemente, en esta primera etapa, los de carácter informativo. Al reproducirlas, Solbes y Valdés las simplifican y las reducen a tintas planas, buscando un anonimato de factura que, además de estar inscrito en la componente *sachlich* de su programa, facilitaba la integración del trabajo en equipo.

La reiteración, total o parcial, de las imágenes, combinada frecuentemente con su deformación óptica, se convierte pronto en el mecanismo básico del primer lenguaje del Equipo. En cierto modo se contrapone polarmente a la composición pictórica tradicional. En lugar de unir imágenes diferentes en un espacio pictórico común, artificialmente homogéneo, creado para ser percibido de una sola mirada, dando así la impresión de tiempo detenido, la reiteración de lo idéntico suprime el espacio pictórico como tal e invita a una percepción secuencial, extendida en el tiempo, como la lectura. Esa secuencialidad, que implica una aproximación al funcionamiento del lenguaje verbal, permite dotar a las imágenes pictóricas de figuras y recursos propios de la escritura, como la metáfora, la metonimia o el sentido narrativo. Obras como *Folclore* (1965) [fig. 4], *K.O.* (1966) o *Vietnam* (1966) ilustran la eficacia de ciertos procedimientos metonímicos. Otras, como *¡América, América!* (1965) o *La metamorfosis del piloto* (1966) la capacidad iluminadora de la metáfora. El sentido narrativo está presente de modo muy claro, por ejemplo, en *Concentración* (1966).

Conviene advertir que, en realidad, no se trata de auténticas metáforas, metonimias o narraciones. Lo icónico es, en el fondo, irreductible al lenguaje verbal. Pero la aproximación entre lo icónico y lo literario es muy significativa en términos de la historia del arte moderno y de la coyuntura en que se encontraba a principios de la década de los sesenta. Mientras aspira, por un lado, a competir con ciertos tratamientos de la imagen inventados en el ámbito de los *mass media*, opera, por otro, como una inversión deliberada de la tendencia –tan arraigada en el corazón del movimiento moderno– a anular la pulsión literaria de la pintura. Tampoco en esto está solo el Equipo. Frente a la actitud anicónica y afásica del informalismo y de las tendencias derivadas de él, son muchos los pintores que a comienzos de los años sesenta se esfuerzan por recuperar las valencias literarias, discursivas y retóricas de la imagen. La tendencia es tan visible que el crítico G erald Gassiot-Talabot organiza en París en 1965 una gran exposición colectiva titulada *La figuración narrativa*. La fecha era demasiado temprana para que el Equipo Crónica participara en ella. Sí lo hizo, en cambio, en otras exposiciones afines ligeramente posteriores, organizadas también por Gassiot-Talabot. Esta corriente, organizada y activa, centrada en París, en la que militaban el español Eduardo Arroyo, el italiano Antonio Recalcati y el francés Gilles Aillaud, junto a otros pintores, fue la única en la que el Equipo reconoció afinidades importantes con su propio programa.

Los procedimientos de reiteración y distorsión óptica de las imágenes, sin embargo, no se mantuvieron por mucho tiempo en el trabajo del Equipo. Había en ellos algo de mecánico que encorsetaba el impacto pictórico del cuadro. A lo largo de 1966, fueron abandonando la reiteración y la yuxtaposición de imágenes. Mantuvieron, sin embargo, aunque moder ndola, la distorsión óptica, aplicándola a escenas de la vida pública española, como puede verse por ejemplo en *La cinta* (1966). Una carpeta de cuatro serigrafías editada también en 1966 da testimonio de esa evolución. Mientras la primera de ellas, *Condecoraciones*, ofrece todavía un ejemplo característico de la reiteración contrastada de imágenes, las otras tres representan, cada una, una escena  nica.

1 Ricardo Marín Viadel. *Equipo Crónica : pintura, cultura y sociedad*. Valencia : Institució Alfons el Magn nim, 2002 (col. Formes pl stiques ; 14), pp. 32-37.



5. Equipo Crónica
El industrial, 1966
Serigrafía sobre papel
Edición 6/50
39,5 x 54,9 cm (papel); 23,7 x 32,9 cm (huella)
Colección privada

En la carpeta hay una serigrafía titulada *El industrial* [fig. 5] en la que puede verse un enfoque nuevo en el trabajo del Equipo. La imagen del primer término, distorsionada horizontalmente, parece derivada de la fotografía de carnet de un hombre de edad avanzada, vestido formalmente con pajarita y sombrero. Además de distorsionada, está simplificada, limitada al blanco y negro con un gris intermedio. Detrás de esa cabeza, que ocupa la totalidad del ancho de la serigrafía, se ve, como fondo, la fotografía del interior de una enorme nave industrial, reducida a blanco y rojo. La combinación, claramente artificiosa, de estas dos imágenes se refiere, evidentemente, a un tipo social, algo que permite relacionarla con el realismo preconizado por Lukács. Entre 1966 y 1967 el Equipo explorará el camino de la tipificación lukácsiana en un grupo pequeño, pero significativo, de obras. El ejemplo más brillante es *Latin lover* de 1967 [fig. 6], un cuadro de tamaño mediano y de extraordinario impacto visual que incluimos aquí como culminación del periodo inicial de la trayectoria de Equipo Crónica.



6. Equipo Crónica
Latin lover, 1967
Acrílico sobre lienzo
120 x 120 cm
Colección privada

2

Primeras series (1967-1971)

La recuperación. Guernica 69. Autopsia de un oficio

El año 1967 fue importante para la trayectoria profesional del Equipo Crónica. En enero fue invitado de nuevo a participar en el *Salon de la Jeune Peinture* de París, en una edición dominada por la presencia de Aillaud, Arroyo y Recalcati, que tuvo un fuerte impacto polémico en el mundo artístico de la capital francesa. En abril Gerald Gassiot-Talabot le convocó a la exposición *Bande dessinée et figuration narrative*, organizada en el Musée National des Arts Decoratives; y en junio a otra titulada *Le monde en question*, del Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris. Se trataba de la primera muestra importante dedicada a la creciente politización del arte que se registraba tanto en Europa como en los Estados Unidos (aunque allí de modo minoritario) en la segunda mitad de los años sesenta. El Equipo fue invitado junto a otros veinticuatro artistas de diferentes procedencias nacionales. Mientras tanto en España tuvo tres exposiciones individuales, una sucesión llamativa para este tramo precoz de su carrera profesional. La primera tuvo lugar en enero en Valencia, en la galería Val i 30; la segunda en febrero en San Sebastián, en la galería Barandiarán; la tercera, ya en octubre, en Barcelona, en la Sala Aixelà.

Estas exposiciones, a las que habría que sumar otras de menor importancia realizadas ese mismo año, entre ellas algunas de Estampa Popular que resultarían ser las últimas para el grupo valenciano, contribuyeron a acelerar la formación de los nuevos procedimientos de trabajo y de los nuevos recursos estilísticos que comenzaban a definir la personalidad artística colectiva del Equipo. Solbes y Valdés prepararon cuidadosamente el contenido de cada muestra. La de Valencia tenía un significado especial para ellos. Hasta ese momento la ciudad —que era donde vivían y trabajaban— había carecido de galerías de arte moderno propiamente dichas. La galería Val i 30, creada por Vicente García Cervera para cubrir ese hueco, abrió en enero de 1967 con la exposición de Equipo Crónica, que era, a su vez, la primera individual para el Equipo en Valencia. Tuvo un gran impacto en el mundo cultural de la ciudad y se vendieron bastantes cuadros, un hecho que resultaba novedoso y llamativo. Las obras reunidas, realizadas en 1966 o comienzos de 1967, eran variadas. Entre ellas había cuadros que respondían al experimento lukácsiano mencionado en la primera sección de este catálogo, como *Latin lover* [fig. 6], que fue adquirido por el escultor Andreu Alfaro (también esto constituía un hecho excepcional en el mundo artístico valenciano). Había asimismo varios cuadros basados en los procedimientos de reiteración y distorsión mencionados en el apartado anterior. Entre ellos llamaba la atención el conjunto constituido por las que el Equipo llamaba «deformaciones profesionales», como, por ejemplo, *La metamorfosis del piloto*. Fue seguramente este grupo de obras el que inspiró el título de la exposición, *Análisis cuantitativos*. La decisión de darle un título era también una novedad. Implicaba la intención de otorgarle una cierta unidad temática. Al referirse a las «deformaciones profesionales», la bibliografía del Equipo las considera a veces una serie. En realidad, no pasaban de ser un precedente, ya que la seriación es un método de trabajo nuevo, que aparece propiamente sólo a finales de 1967 con la serie *La recuperación*, cuyas primeras obras se expusieron en la galería L'Agrifoglio de Milán en febrero del año siguiente.

He aquí cómo caracteriza esta nueva etapa el propio Equipo Crónica²:

Con «La Recuperación» iniciamos otra etapa que ofrece características que la diferencian del período anterior.

El sentido narrativo que tenían, uno a uno, los cuadros del 64-66 es desarrollado en los años siguientes.

Ahora es el conjunto el que configura una narración. Empezamos a realizar «series» de cuadros y titulamos estas series. «La recuperación» es el nombre que damos al grupo de obras hechas durante los años 67 al 69.

2 Equipo Crónica. «Datos sobre la formación del Equipo Crónica y Cronología por series», en *Equipo Crónica*. [Cat. exp., Madrid, Salas de la Biblioteca Nacional]. Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Artes Plásticas, 1981, p. 106.

Características de la serie:

- Utilización de imágenes de la «High Culture», con preferencia de la pintura española del XVII y XVIII —lo que vagamente se denomina «pintura clásica»— y de los «mass media».
- Utilización de mecanismos de confrontación de imágenes (descontextualizaciones, anacronismos, collages ilógicos, etc.).
- La estructura formal de los cuadros es lógica e incluso tradicional. Son «composiciones» según las normas académicas.
- La temática pierde frontalidad. Los «asuntos», aun siendo más concretos, más «nacionales», se abordan de forma lateral y metafórica.
- Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc. son «manejadas» (no criticadas) en la medida en que arrastran una carga cultural, social y política concreta.
- El procedimiento de parábolas pretende satirizar y desmitificar aspectos de nuestra historia contemporánea.
- Las imágenes siguen siendo tratadas con procedimientos de tintas planas, aunque más detalladas. La gama de color es más variada y el soporte es ya tela.
- En el año 1968 realizamos los primeros múltiples de cartón piedra policromados. Es un intento de conectar con la artesanía fallera del «ninot» y sus connotaciones críticas.

Con *La recuperación*, en efecto, el Equipo Crónica entra en una nueva etapa. A partir de ahora el trabajo en series se convertirá en una característica esencial de su obra. En cierto modo se trata de una consecuencia lógica de la actitud reflexiva y *sachlich* que les había llevado a despersonalizar la creación artística para trabajar en equipo. Las series proporcionaban una estructura que les permitía desarrollar el trabajo conjunto de modo sistemático y lógico. Se comenzaba por identificar un tema que fuera significativo en el contexto de la actualidad política y cultural. Venía a continuación un periodo de reflexión, estudio y debate interno, se allegaban referencias iconográficas y aparecían los primeros bocetos o «ideas» de cuadros (como en el método académico), se seleccionaban los que parecían más prometedores y se comenzaba a pintar, repartiéndose el trabajo día a día según las capacidades y el estado de ánimo de cada uno de los dos pintores. Y se seguía pintando hasta que el tema se agotara, o hasta que apareciera un nuevo tema para una nueva serie más atractiva, o hasta que surgiera una ocasión específica, un proyecto de exposición que invitara al cambio. Porque, conviene tenerlo en cuenta, eran frecuentemente las ocasiones concretas que ofrecía el entorno político, cultural y profesional las que inducían o estimulaban el ritmo de la sucesión de series. Esta dependencia del entorno puede resultar sorprendente, ya que contradice una de las creencias implícitas más influyentes en la crítica y la historiografía del arte del siglo XX, pero era consecuencia del programa del Equipo. Solbes y Valdés entenderán siempre su obra, no como una «creación» (término que evitan cuidadosamente en sus escritos y declaraciones), sino como un «oficio», una actividad profesional marcada por una finalidad, un destino concreto en el mundo exterior. A partir de ese presupuesto era bastante lógico que la estructura secuencial de su obra respondiera a las ocasiones o las interpelaciones de ese mundo exterior.

Naturalmente, hubo momentos de duda e incertidumbre. No todas las series fueron iguales. Unas fueron cortas, otras largas. Unas tuvieron límites bien definidos, otras no. Hubo series continuistas y otras que suponían una ruptura o un contraste con la anterior. Tampoco llegaron a ser todas igualmente felices. Hubo proyectos débiles. Momentos de duda e indecisión en los que el Equipo siguió pintando a pesar de todo. Lo iremos viendo y comentando a lo largo de la exposición.

En esta sección hemos reunido las tres primeras series, tituladas *La recuperación*, *Guernica 69* y *Autopsia de un oficio* respectivamente. Tres series de longitud y grados de definición diversos, que están bastante relacionadas entre sí.



7. Equipo Crónica
Las estructuras cambian, las esencias permanecen, 1968
 Serie *La recuperación*
 Acrílico sobre lienzo
 130 x 160 cm
 Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia

La recuperación es una serie larga. Es la primera y probablemente no fue planeada inicialmente como serie. La homogeneidad e identidad que hoy percibimos en ella surgieron gradualmente conforme iba avanzando su realización a lo largo de 1968. El proceso es interesante precisamente porque fue la primera y porque fue pintando los cuadros adscritos a la misma cuando surgió la decisión de Equipo Crónica de estructurar su trabajo en series.

Como he dicho más arriba, los primeros cuadros de *La recuperación* se expusieron en Milán, en la galería L'Agrifoglio en febrero de 1968. No es probable que el Equipo en esas fechas pensara en ellos como una serie. En todo caso, se expusieron junto con cuadros anteriores. La muestra fue comentada elogiosamente en la prensa de Milán por Mario de Micheli, un crítico marxista conocido y respetado tanto en Italia como en España, donde su libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, traducido y publicado ese mismo año, gozaba de una amplia circulación. La misma exposición, con algunas modificaciones, viajó en mayo a Roma, a la galería Il Girasole. En septiembre el Equipo participó, como único invitado extranjero, en una colectiva titulada *Pluralità viva*, organizada en Martinengo (cerca de Bergamo, Italia). Se trataba de una exposición interesante en la que tuvo lugar una de las primeras presentaciones públicas del movimiento *Arte povera*. No sabemos exactamente qué cuadros del Equipo Crónica hubo allí. El que reproduce el catálogo, *Caballero español*, de 1967 (colección privada), es uno de los más característicos de la nueva serie *La recuperación*. Sobre un fondo de paisaje castellano, tomado de Ortega Muñoz, simplificado y aplanado como un telón de caseta de feria, destaca la figura del infante Don Fernando de Austria como cazador, tomada del retrato de Velázquez del Museo del Prado. La figura velazqueña ha sido invertida (derecha-izquierda), simplificada, aplanada, como si se hubiera pintado sobre un tablero de madera recortado y se hubiera situado a poca

distancia del telón de fondo, como las siluetas que se usan para practicar el tiro al blanco. En sus manos, en lugar de una escopeta del siglo XVII, lleva un rifle de asalto de mediados del siglo XX, como los que se estaban usando en aquellos mismos años en la guerra del Vietnam.

La presentación pública de *La recuperación* como serie en el sentido pleno de la palabra tuvo lugar en diciembre de 1968 en Valencia, en la segunda exposición que les dedicaba la galería Val i 30, que tuvo una excelente acogida nacional. El semanario *Triunfo*, una publicación que tenía una tirada muy alta y una gran influencia cultural, dedicó su portada y un artículo de seis páginas a la muestra.

Aunque probablemente las referencias y connotaciones de la serie sólo podían entenderse bien en España, el marco europeo al que iban destinadas sus primeras presentaciones ayuda a comprender las razones que llevaron al Equipo a pintarla. La temática, como dice el texto del propio Equipo citado más arriba, se inspiraba en la actualidad política española, pero lo hacía «de forma lateral, metafórica», por medio de imágenes extraídas de cuadros españoles de los siglos XVII y XVIII. Se trataba, en efecto, de unas imágenes que llevaban consigo una nueva «carga política, social y cultural concreta». Se la había conferido la dictadura franquista en la nueva etapa histórica que había comenzado con los años sesenta y se relaciona sobre todo con las campañas del Ministerio de Información y Turismo, con Fraga Iribarne como ministro (entre 1962 y 1969). Esas campañas, destinadas al entorno europeo, pero ampliamente difundidas en el interior, trataban de proyectar una imagen pacífica y luminosa de España con un doble objetivo. En primer lugar, conseguir el reconocimiento político de una dictadura que seguía siendo cuestionada internacionalmente. En segundo lugar, atraer el turismo internacional para convertirlo en un motor importante de la economía española (objetivo que, por cierto, tuvo bastante éxito). Después de «25 años de paz» (una campaña iniciada en 1964 a la que ya se aludía en algunas obras de Estampa Popular de Valencia), vino «Spain is different».

Este segundo *slogan* de Fraga, aunque se alimentaba sobre todo del imaginario folclórico más tópico, aspiraba a tener también un eco particular en el ámbito de la historia de la pintura, donde rimaba con la supuesta y tantas veces enfatizada singularidad (y genialidad) de la «escuela española», desde El Greco a Goya. La «recuperación» que señalaba el título de la serie de Equipo Crónica aludía a esa peculiar resonancia histórico-artística. En *El alambique* (Museo de Bellas Artes de Valencia) o *Las estructuras cambian, las esencias permanecen* [fig. 7], dos de los cuadros más significativos de la serie, personajes extraídos de la pintura española se ponen al servicio de los intereses políticos del régimen y sus nuevos aliados económicos, los «tecnócratas» que dominan la nueva etapa de la dictadura iniciada al comienzo de la década de los sesenta. En *La antesala* (Fundación Juan March), uno de los cuadros más notables de la serie, el místico *Caballero de la mano en el pecho*, sentado detrás de una mesa de formica sobre un fondo apabullante de mármol bicolor, ejemplifica, por medio del único objeto presente sobre la mesa, un puño americano de hierro, la alianza entre el nuevo capitalismo español y el dispositivo represivo de la dictadura.

El último eslabón histórico que venía a confirmar la singularidad de la escuela española era Picasso, y el régimen intentó incorporarlo también a su panteón artístico. Fue ese intento el que inspiró *Guernica 69*, una serie relativamente corta que se presentó por primera vez en diciembre de 1969 en una exposición de Equipo Crónica en la galería Grises de Bilbao. El cuadro se había convertido en tema de actualidad hacia finales de 1968. El gobierno estaba construyendo una nueva sede para el Museo Español de Arte Contemporáneo, una vieja institución que había vivido en precario desde su creación en 1894. El mundo artístico español esperaba que la inauguración del nuevo edificio fuera entendida por el régimen como una ocasión adecuada para impulsar la colección, más bien mediocre, del museo. Se hablaba de conseguir una adecuada representación de Picasso. A alguien se le ocurrió la idea de recuperar (físicamente esta vez) *Guernica*, el cuadro que el artista malagueño había depositado en el MoMA de Nueva York de modo temporal hasta que se instaurara en



8. Equipo Crónica
El embalaje, 1969
 Serie *Guernica 69*
 Acrílico sobre lienzo
 120 x 120 cm
 Colección de arte contemporáneo
 Fundación "la Caixa"
 N.º inv. ACF0147

España un régimen republicano. Para que la idea fuera posible hacía falta, naturalmente, el consentimiento personal de Franco. Inesperadamente el dictador lo dio, de modo que a finales de 1968 el director general de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid, recibió la orden de iniciar las gestiones pertinentes para conseguir la recuperación de la obra maestra de Picasso. Aunque el asunto fue tratado inicialmente con discreción, no podía dejar de trascender y a lo largo de 1969 se convirtió en uno de los principales temas de comentario del mundo artístico español³.

En su comentario acerca de esta serie, el Equipo Crónica la describe como breve. El catálogo razonado de Michèle Dalmace cuenta dieciocho cuadros, frente a treinta y uno de la serie anterior. Nueve se expusieron en Bilbao. Entre ellos se encontraban *El intruso* (Diputación Provincial de Valencia), *La visita* (colección privada) y *El embalaje* [fig. 8].

Guernica 69 es, sin duda, una de las series más conseguidas del Equipo, muy continuista. Como expresaron ellos mismos, «no existen [en ella] variaciones importantes respecto a *La recuperación*»⁴. Su éxito se debe a que, como dice Marín Viadel⁵, «el Equipo Crónica abordó en el conjunto de la serie un relato fantástico»: el del supuesto retorno del *Guernica*, su instalación en el nuevo edificio del museo (que estaba en construcción cuando se pintaron los cuadros y había de tardar aún seis años en abrirse al público), la inauguración, retransmitida en directo por TVE, etcétera. Cada cuadro puede verse como un episodio engarzado en el hilo narrativo de la ficción general, aunque, como ocurre en las narraciones fantásticas medievales, cada episodio goza de una amplia autonomía. El vigor narrativo de la historia se alimenta, escena por escena, de

3 La historia de esta tentativa de recuperación del *Guernica* se ha contado varias veces. Una de las naraciones más detalladas y fiables se encuentra en Gijs van Hensbergen. *Guernica : the biography of a twentieth-century icon*. London : Bloomsbury, 2004. Véanse, en particular, las páginas 258-262, donde el autor comenta también la exposición de Equipo Crónica en la galería Grises de Bilbao.

4 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 106.

5 Ricardo Marín Viadel, *op. cit.*, p. 53.

las iluminaciones y sorpresas que producen las citas, descontextualizaciones y recontextualizaciones de las figuras pictóricas, extraídas del cuadro de Picasso, pero situadas en espacios arquetípicos cargados de referencias culturales: el museo, el convento zurbaranesco, el paisaje de la meseta castellana, la galería de tiro, etcétera. Uno de los episodios más memorables, *El embalaje*, está dedicado al traslado físico del cuadro; el embalaje de papel se ha roto y por el hueco asoma la cabeza del caballo picassiano enloquecida, no se sabe si por el bombardeo de 1936 o por el descubrimiento de que ha llegado al Madrid franquista de 1969.

La reflexión sobre la pintura como práctica social institucionalizada, sus diversos significados culturales y sus usos políticos divergentes, contradictorios a veces, era algo que se inscribía en el núcleo central del programa del Equipo Crónica. La misma decisión fundacional de trabajar en equipo la implicaba. Ahora, en 1970, tras *La recuperación*, una serie que se había nutrido de figuras extraídas de la pintura española «clásica», y tras *Guernica 69*, una serie dedicada a fantasear sobre un solo cuadro, quizá el más famoso del siglo XX, la reflexión sobre la pintura se presentaba como un tema que convenía abordar explícitamente. A ese tema dedicó el Equipo la serie siguiente, *Autopsia de un oficio*. La iconografía esta vez se iba a concentrar también en un cuadro famoso, *Las Meninas*. El hecho de que se tratara del ejemplo más paradigmático de la pintura «clásica» española enlazaba la nueva serie con *La recuperación*, y el hecho de que estuviera dedicada a un solo cuadro y de que se citara ocasionalmente a través de las versiones de Picasso, expuestas desde pocos años atrás en el nuevo Museo Picasso de Barcelona, enlazaba con *Guernica 69*.

He aquí cómo comentaba la serie el propio Equipo Crónica⁶:

Tal y como queda indicado en el título de la serie, esta vez abordamos como tema central la misma actividad de pintar. Se trata de un intento de autoanalizar el mismo proceso creador y de incluirlo dentro de un discurso más amplio.

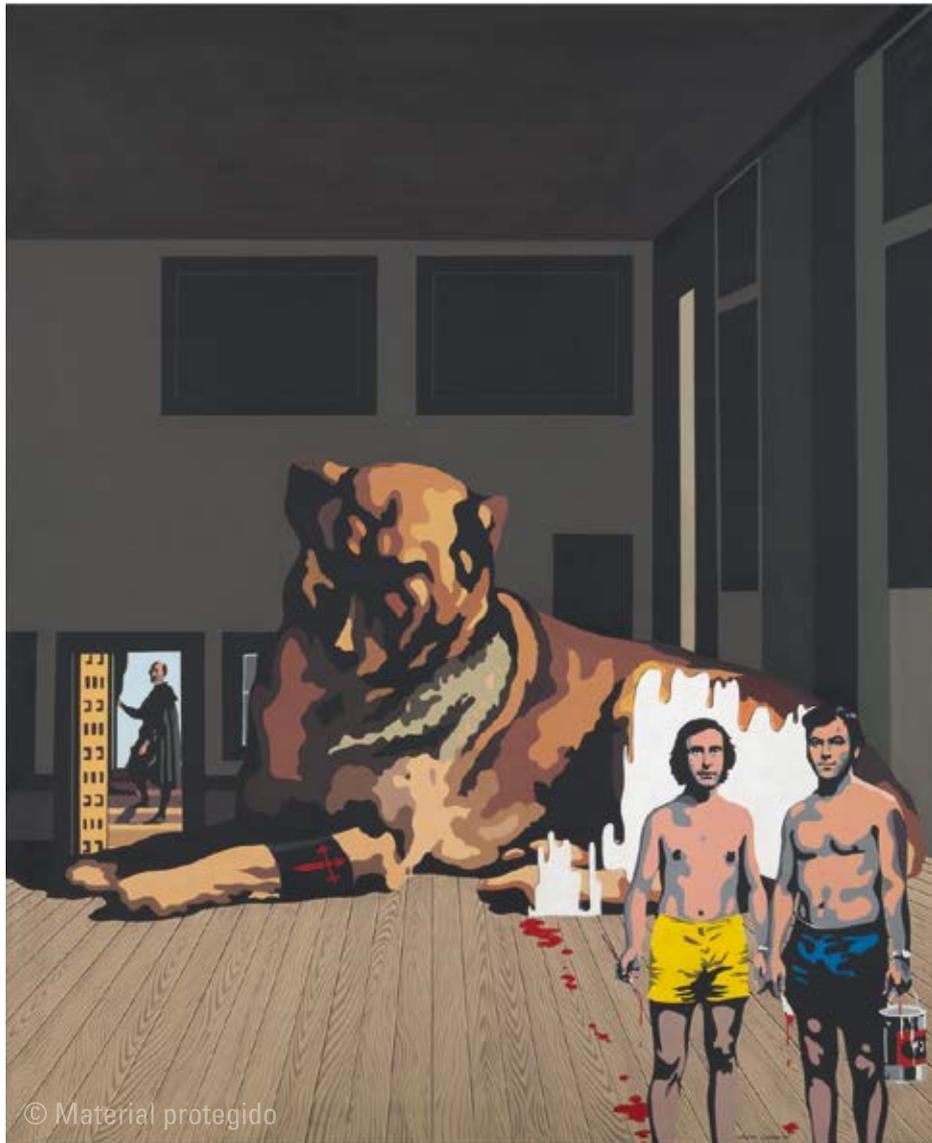
De aquí hacia adelante este aspecto (el oficio como tema) subyace en nuestras obras posteriores. En unas ocasiones de forma patente y en otras más velado.

Características:

1. Esta vez el telón de fondo es de nuevo la pintura «clásica», especialmente el cuadro *Las Meninas* de Velázquez.
2. En casi la totalidad de la serie hemos incluido nuestra propia imagen como perteneciente a la acción que cada cuadro describe.
3. Empleamos conscientemente asociaciones de imágenes que de alguna manera remiten al Surrealismo.
4. Técnicamente seguimos utilizando el procedimiento de tintas planas. Incorporamos en ocasiones colores fluorescentes e imágenes de Walt Disney, ya que queremos conseguir una cierta atmósfera Kitsch en el tratamiento de Velázquez. Los formatos son grandes y medianos (200 x 200 y 120 x 90).
5. En el montaje que hacemos de esta serie en la Galería Val i 30 de Valencia en el año 70 llenamos la exposición de figuras que representaban público mirando los cuadros (recortes de chapa pintada). Queríamos conseguir un cierto efecto de inversión de roles. Lo expuesto observa al espectador irrumpiendo, por medio de la imagen, en el terreno que le es propio.

La exposición de la galería Val i 30 mencionada en el texto fue la primera presentación de la serie. Como las anteriores muestras valencianas fue bien acogida por el público y, desde el punto de vista profesional, marcó un hito, tanto en la trayectoria del Equipo como en la de la galería, que se vincularon con un contrato estable. Uno de los cuadros más memorables expuestos en dicha ocasión fue *El perro* [fig. 9], adquirido por el pintor Eusebio Sempere, quien lo donó más tarde al Museo de la Asegurada (hoy Museo de Arte Contemporáneo de Alicante). Se expuso también *El escarmiento*, un ambicioso cuadro de gran formato que se alejaba de la iconografía velazqueña y que el Equipo consideró poco afortunado, ya que lo modificó sustancialmente repintándolo después de la exposición. En esta segunda versión se expuso en 1971 en la

6 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 107.



9. Equipo Crónica
Autorretrato en palacio o El perro, 1970
Serie *Autopsia de un oficio*
Acrílico sobre lienzo
122 x 100 cm
Colección Arte Siglo XX. MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante
N.º inv. XX.044

galería Poll de Berlín, donde lo adquirió la Kunsthalle de Kiel. *La rendición de Torrejón* (Fundació Suñol, Barcelona), un cuadro también de gran formato que no se incluyó en la exposición de Valencia, es una versión de *La rendición de Breda* de Velázquez. Michèle Dalmace, en su catálogo razonado del Equipo, agrupa en esta serie treinta y tres obras, lo que la convierte en una de las más largas. Sin embargo, cuando se repasan una a una, es evidente que, a partir de finales de 1970, la serie pierde homogeneidad y su identidad inicial se va diluyendo.

3 Policía y cultura (1971)

La serie *Policía y cultura* supone una ruptura con la continuidad de las tres primeras. Como en el caso de *Guernica 69*, o más aún, nos encontramos con una serie breve (catorce cuadros), realizada en un espacio relativamente corto de tiempo (apenas seis meses) y dotada de una fuerte identidad y homogeneidad interna. Los estímulos para su creación venían del exterior y eran de naturaleza diversa. Me gustaría comentarlos brevemente.

Tras los acontecimientos de mayo de 1968 y la agitación política que vino después, el tema estaba en el aire. Había exposiciones dedicadas a la relación entre arte y política en toda Europa y el Equipo había sido invitado a participar en varias, entre ellas una de las más significativas, *Kunst und Politik*, organizada en la Badischer Kunstverein de Karlsruhe. Las imágenes de enfrentamientos entre policía y manifestantes se habían convertido en un lugar común. No era infrecuente que los participantes en esas manifestaciones estuvieran relacionados con el mundo del arte. Uno de los focos más activos de las algaradas callejeras que habían tenido lugar en París en mayo de 1968 había sido la Escuela de Bellas Artes. En los años siguientes el ejemplo se fue extendiendo a las escuelas de arte del resto de Europa. Una de las cuestiones que se planteaban en esos enfrentamientos era el papel del arte y de los artistas en la moderna sociedad de masas, un tema que para el Equipo Crónica estaba, como hemos visto, en el centro de sus preocupaciones. En lugar de abordarlo de manera metafórica y abstracta, como lo había hecho en la serie *Autopsia de un oficio*, en *Policía y cultura* Solbes y Valdés decidieron hacerlo de modo más directo y relacionado con la actualidad.

En España esa actualidad tenía una intensidad especial y un significado diferente, marcado por la singularidad de su régimen político. El crecimiento económico de los sesenta se había estancado y los problemas internos del régimen se habían agudizado. Un escándalo de corrupción de dimensiones colosales, el llamado Caso Matesa, acabó provocando a finales de 1969 una crisis y una remodelación radical del gobierno; el sector falangista (incluyendo a Solís y Fraga), que había intentado utilizar políticamente el caso en provecho propio, fue prácticamente expulsado del gobierno. Empezó así a cundir la idea de que la dictadura estaba llegando a su fin. Sectores cada vez más importantes de la Iglesia Católica se alejaban del régimen y, en mayor o menor grado, apoyaban a las fuerzas de oposición. La agitación en la calle, alimentada por una doble fuente, la sindical y la universitaria, inquietaba profundamente a la opinión pública. El nuevo gobierno franquista, preocupado por la salud del dictador y por la perspectiva de un final turbulento del régimen, creyó que tenía que endurecer sus posiciones. Por un lado, proclamó el estado de excepción, ampliando las facultades de la policía. Por otro, con el propósito de dar un escarmiento sonado, reunió varios casos de terrorismo que estaban pendientes de juicio en una sola causa judicial, que se adscribió a la jurisdicción militar, y se juzgó en Burgos en un consejo de guerra que impuso nueve condenas de muerte. Afortunadamente no se ejecutaron. La reacción interna e internacional fue tan fuerte que el gobierno tuvo que conmutarlas. Por otra parte el estado de excepción no impidió que a lo largo del curso 1970-1971 se produjeran, también en Valencia, más huelgas y más enfrentamientos callejeros con la policía que en ningún tiempo anterior. En



10. Equipo Crónica
Estructura cerrada, 1971
 Serie *Policía y cultura*
 Acrílico sobre lienzo
 200 x 200 cm
 Colección Guillermo Caballero de Luján
 Valencia

lo que se refiere a Solbes y Valdés, aunque estaban protegidos por su reputación internacional, la brigada político-social aprovechó el estado de excepción para hacerles alguna visita de advertencia. Ése fue el ambiente en que se gestó la serie.

El tercer factor era de carácter profesional y artístico. En 1970, cuando el Equipo recibió la invitación de exponer, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares era una institución de gran prestigio, no sólo cultural sino también político, por sus posiciones afines al antifranquismo. El Colegio había inaugurado en 1962 un edificio nuevo, situado frente a la catedral de Barcelona, para el que había solicitado y conseguido la colaboración artística de Picasso. El artista malagueño, que recordaba Barcelona con nostalgia y estaba en negociaciones con el Ayuntamiento de la ciudad para la donación que iba a ser la base del nuevo Museo Picasso que se abriría el año siguiente, accedió a crear un gran friso decorativo para la sede de los arquitectos. El edificio contaba, además, con una sala de exposiciones. Estaba pensada originalmente para muestras de arquitectura, pero en 1968 una nueva junta directiva del Colegio invitó a Miró a hacer una exposición personal. El pintor aceptó, fijando la fecha de mayo de 1969. Pensaba usar la ocasión para contrarrestar el aura de oficialidad que, muy a su pesar, estaban creando alrededor de él las numerosas manifestaciones públicas y exposiciones en las que se veía involucrado; especialmente la gran retrospectiva reunida en Barcelona en el Hospital de la Santa Creu en 1968. Más que una exposición, lo que ocurrió en el Colegio de Arquitectos fue un *happening* en el que Miró, ayudado por cuatro colaboradores, pintó en una noche, sobre la gran cristalera que envolvía la sala comunicándola con la calle, un enorme friso multicolor, una creación efímera que él mismo destruyó dos meses más tarde cuando concluyó la exposición.

Se trataba de un precedente que marcaba el lugar y que el Equipo no podía ignorar. Rompiendo con la distancia, el intelectualismo y la ironía de sus series anteriores, la serie *Policía y cultura* fue concebida como un enorme políptico barroco que respondiera a la espectacularidad y al espíritu de provocación del precedente mironiano, aunque marcando dos diferencias importantes: mantenerse estrictamente dentro del territorio de la pintura y aludir claramente a la realidad política del momento.

He aquí cómo describe esta serie el Equipo:

Se radicaliza el lenguaje. Pretendemos hacer balance de las experiencias del trabajo anterior.

¿Cuál es la relación entre arte y sociedad?

Para nosotros, en ese momento, dicha respuesta es radical. La interrelación de ambos fenómenos es radical, aunque compleja.

No consideramos la actividad artística como una actividad autónoma, pero ello no quiere decir que pensemos que el conocimiento de dicho fenómeno pueda explicarse exclusivamente en función del entorno en que se produce.

Estos paralelos son tan mecánicos como frecuentes.

La actividad artística posee leyes que le son propias y, para nosotros, sólo del conocimiento de estos mecanismos del lenguaje en cada caso concreto, así como del análisis del medio donde se producen, lugar y tiempo también concretos, se pueden extraer respuestas productivas.

Características de la serie:

1. Iconografía que básicamente procede de la cultura plástica contemporánea, puesta en relación con imágenes de fuerzas del orden público.
2. Grandes telas (200 x 200 cm) concebidas como composiciones aisladas y susceptibles de montar formando grandes cartelones (montaje del Colegio de Arquitectos, Barcelona)⁷.
3. Las escenas narradas son reiterativas. En todos los cuadros un grupo de policías agrede, vigila o amenaza a gente, entre la cual figuran signos del arte contemporáneo. En ocasiones son los mismos vigilantes del orden los que disponen de estos signos. No existe neutralidad posible de la actividad artística, ésta es la idea.
4. Algunas de las soluciones formales son nuevas en nuestro trabajo. Las imágenes son grandes en relación a la escala natural. Alguna vez los perfiles de la imagen son rectos. El barroquismo compositivo está en función de expresar la tensión formal e ideológica del tema.

La presentación de la serie en el Colegio de Arquitectos había tenido un precedente. En mayo de 1971 el Ayuntamiento de Granollers había organizado dos manifestaciones artísticas. Por una parte, una exposición internacional de homenaje a Miró, que contó con un pequeño pero importante grupo de obras recientes del artista y con una participación internacional cualificada. Por otra parte, una manifestación titulada *1ª Mostra d'Art Jove*, en la que algunos artistas, como Ferrán García Sevilla, Carlos Pazos, Jordi Benito o Josep Ponsatí, realizaron una serie de acciones en los espacios públicos de la ciudad. En la narrativa de la historia del arte conceptual catalán esa muestra ha pasado a figurar como una de las manifestaciones fundacionales del movimiento. El Equipo, que había sido invitado a participar en la exposición de homenaje a Miró, envió a Granollers uno de los cuadros de la serie *Policía y cultura* en la que se encontraba trabajando, concretamente el titulado *Pim-Pam-Pop* (Colección Rafael Tous, Barcelona). Otro artista valenciano, Jordi Teixidor, que hacía una pintura abstracta totalmente alejada del Equipo, pero mantenía muy buenas relaciones personales con Solbes y Valdés, había sido invitado, también en Granollers, a la *Mostra d'Art Jove*. Estas coincidencias son relevantes para entender la recepción que pocos meses después iba a tener la exposición del Colegio de Arquitectos de Barcelona.

La acogida del público general fue excelente. Lo mismo cabe decir de la prensa. La revista *Triunfo* de Madrid volvió a dedicar al Equipo la portada y un extenso artículo firmado por Manuel Vázquez Montalbán. Los artistas jóvenes de Barcelona, sin embargo, especialmente los que se estaban adscribiendo a las neovanguardias povera —o «feble»— y conceptual —entendidas en un sentido amplio— la recibieron con hostilidad. Fue Maria Lluïsa Borràs quien, en un artículo titulado «El panfleto plástico», publicado en la revista *Destino*⁸, se hizo portavoz de su actitud.

7 El texto alude a los cartelones que se usaban para anunciar en el exterior de las salas de cine las películas que se estaban proyectando en su interior. En la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos, los catorce lienzos se instalaron como un friso continuo, prácticamente sin separación entre ellos.

8 María Lluïsa Borràs. «El panfleto plástico», *Destino*, 13 de noviembre de 1971, pp. 54-55.

Los precedentes de esa toma de posiciones tenían que ver con la exposición *Miró otro*, realizada dos años antes. Mientras que algunos críticos como Rafael Santos Torroella o el madrileño José María Moreno Galván habían expresado sus reservas frente a lo que en la manifestación mironiana había de *happening* y de destrucción programada, éstos fueron precisamente los aspectos que los jóvenes neovanguardistas catalanes encontraron más loables. Ignorando la enorme distancia histórica que separaba su generación de la de Miró, entendieron que el gran artista catalán les respaldaba en sus propias convicciones. Cirici Pellicer, defensor del «arte feble», que consideraba como equivalente del «povera» italiano, y la joven Maria Lluïsa Borràs, defensora de los jóvenes conceptuales, se alinearon con ellos. La exposición de Equipo Crónica en el Colegio de Arquitectos dio ocasión a Borràs, que mientras tanto había establecido una buena relación personal con Miró y había jugado un papel destacado en la organización de las dos muestras de Granollers, de apoyar de nuevo polémicamente el neovanguardismo de los jóvenes.

En el artículo de *Destino*, Borràs argumentaba que, dado que en la sociedad burguesa las obras de arte, y en particular la pintura, se habían convertido en mercancía, cualquier crítica política a dicha sociedad debía expresarse, para ser auténtica, rompiendo con la pintura e incluso con el arte como producción de objetos. Tratar de expresar posiciones políticas pintando cuadros conducía, así, necesariamente al oportunismo y a la creación de panfletos. En Valencia el Equipo (y el autor de este texto, que respondió a Borràs con una carta publicada también en *Destino*) se sintió profundamente afectado por ese argumento, en particular por la incomprensión que revelaba de la complejidad de su posición frente a la historia de la pintura del siglo XX. Aunque la polémica tuvo escasas repercusiones públicas, sus argumentos –que otros críticos repitieron en años ulteriores– fueron importantes para confirmar al Equipo en su propia trayectoria, dándole filos más polémicos.

4

Serie negra (1972)

Tras la exposición del Colegio de Arquitectos de Cataluña, la serie *Policía y cultura* se exhibió en Madrid a comienzos de 1972 en la galería Juana Mordó. Se trataba de la galería española de los principales artistas de la generación anterior –Tàpies, Chillida, Saura o Millares–, y el hecho de que ofreciera, no sólo una exposición, sino un contrato estable era un signo elocuente del grado de consolidación profesional que el Equipo Crónica había alcanzado. Después de Madrid hubo dos individuales del Equipo en Segovia y Oviedo respectivamente, siempre con cuadros de *Policía y cultura*. Se celebraron también dos exposiciones colectivas importantes en las que fue invitado. La primera en abril, en Sevilla, en el recientemente inaugurado Museo de Arte Contemporáneo; una colectiva dedicada al arte valenciano contemporáneo, debida a la iniciativa del catedrático Antonio Bonet Correa, con la implicación de su hijo Juan Manuel y del grupo de artistas y críticos que se había reunido a su alrededor (y que pocos años después se alinearon contra Equipo Crónica, como veremos en su momento). La segunda en junio; se trataba de los *Encuentros de Pamplona*. De ellos hablaré más abajo en otra sección. Mientras tanto, el Equipo trabajaba desde el otoño anterior en una nueva serie, la *Serie negra*.

Policía y cultura había supuesto una cesura en la continuidad de las tres primeras series del Equipo. El corte, en aquella ocasión, se había producido, como he dicho más arriba, por la presión de circunstancias exteriores. Pero se impuso como método. El inicio de la *Serie negra* fue hijo de la rutina del estudio y de la reflexión que esa rutina conllevaba, pero fue también una ruptura.

La nueva serie fue relativamente numerosa (veintinueve obras en el catálogo razonado de Dalmace). Los primeros cuadros se expusieron en una pequeña individual organizada en Banyoles en octubre de 1972,

pero la presentación canónica de la serie fue la que organizó en diciembre la galería Val i 30 de Valencia. Poco después, a comienzos de 1973, algunos cuadros de la serie que se habían expuesto en Valencia se pudieron ver en Barcelona en la galería René Metras junto con otros cuadros de *Policía y cultura*. En abril hubo una presentación de la *Serie negra* como tal en la galería Arte/Contacto de Caracas, que asesoraba Perán Ermíny, un crítico catalán instalado en Venezuela. Profesionalmente era una ocasión importante. Se trataba de la primera presentación del Equipo en Latinoamérica, y Venezuela estaba pasando en aquellos años por un periodo de notable vitalidad económica y cultural. Solbes y Valdés prepararon cuidadosamente la muestra e incluyeron en ella bastantes cuadros inéditos. Cuatro de los diez que hemos seleccionado para esta exposición vieron la luz pública por primera vez en Caracas, frente a cinco que lo habían hecho en Valencia y uno en Banyoles.

Aunque no tiene la compacidad de *Policía y cultura*, que había sido concebida casi como un políptico, la *Serie negra* es muy homogénea, y tiene un perfil claro; los cuadros que pertenecen a la serie se reconocen fácilmente como tales. Es también una de las más conseguidas.

He aquí cómo la comentaba el propio Equipo⁹:

Con la *Serie Negra* iniciamos una nueva experiencia que, si en una primera visión podría parecer ajena a nuestra trayectoria, por el contrario nos ha servido para generar posteriores exploraciones y desarrollos del lenguaje.

En estos cuadros tratamos de articular varios niveles temáticos que ya se dieron en otras series.

En un primer estadio se sitúa la violencia y la acción que la iconografía del film negro americano, así como la de la novela policíaca, poseen y que tanta influencia han ejercido en nuestra generación.

Otro aspecto que la serie contiene es la referencia al interrogante sobre la propia actividad creadora, al proceso mismo de esa convención llamada «pintura».

En tercer lugar, el tema hace referencia a los años de postguerra, vagamente recordados a través de imágenes típicas de aquel período.

Estos tres aspectos se articulan en cada cuadro y conservan, por otra parte, su autonomía. El tono empleado es autobiográfico, de ahí su carácter subjetivo e íntimo, como memorizado.

Características:

1. Elementos iconográficos procedentes de las tres áreas temáticas citadas.
2. Gammas mínimas de color, fundamentalmente negros y grises.
3. Se rompen los límites de las tintas planas mediante sfumados realizados con rayados de pluma y lápiz carbón.
4. Utilización frecuente del trompe-l'oeil para situar, dentro de la convencionalidad del cuadro, planos distintos de imagen.

Hay tres ideas en el texto que suponen novedades importantes en la trayectoria del Equipo.

La primera es el abandono del nivel fáctico por un nivel ficcional. Las series anteriores, desde *La recuperación* a *Policía y cultura*, se referían a la realidad social y política española de su tiempo y lo hacían aludiendo a ciertos acontecimientos (la tentativa de recuperación del *Guernica*, por ejemplo, o los enfrentamientos entre estudiantes y policías que derivaron de mayo del 68). Podían (y solían) poner en juego metáforas diversas, pero detrás de esas metáforas había siempre ciertos hechos o condiciones de hecho. En la *Serie negra*, en cambio, la violencia que satura los cuadros pertenece a un mundo imaginario: el de la ficción cinematográfica y literaria. Es cierto que esa ficción funciona metafóricamente, pero la metáfora no apunta a ningún hecho concreto, sino a una atmósfera genérica. Si recordamos los primeros años del Equipo y de Estampa Popular de Valencia nos damos cuenta de la profundidad del cambio. Es ese cambio el que lleva al Equipo a señalar, en el comentario que acabo de citar, que la nueva serie podía «parecer ajena a nuestra trayectoria».

9 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 107.

nuevo título de la colección para leerlo. El segundo indicio es la publicación, precisamente en 1972, de *Yo maté a Kennedy*, la primera novela de la serie *Carvalho* de Manuel Vázquez Montalbán, un escritor que unos meses antes había escrito elogiosamente sobre el Equipo y con quien Solbes y Valdés sentían una afinidad especial. Comparar la pintura con el cine negro o la novela negra podía parecer un ejercicio de desenfado, pero era sin duda, en el contexto cultural del momento, una comparación elogiosa.

Hay un matiz que la hace más interesante aún. Reivindicar los géneros, tanto en literatura como en cine, suponía desafiar ciertos presupuestos firmemente establecidos en la tradición de la modernidad. En primer lugar porque la modernidad exige una sumisión a la historia entendida como cambio permanente y los géneros tienden a ser, dentro de ciertos límites, ahistóricos. Una buena novela negra es una buena novela negra, tanto si es de los años treinta como si es de los cincuenta. Esa ahistoricidad (aunque se entienda como relativa) lleva a quien practica el género a alejarse de la vanguardia. El margen de validez del género se debe a ciertas reglas cuya vigencia se mantiene a lo largo del tiempo, de un cierto tiempo al menos. Y aceptar esas reglas contradice frontalmente el presupuesto básico de la innovación vanguardista, que sólo puede serlo en la medida en que subvierte las reglas vigentes.

Las convicciones que subyacen a la *Serie negra* van en esa dirección. El tiempo de la historia de la cultura no es lineal ni compulsivo, como lo exige la noción de vanguardia. Tiene corrientes, estratos que circulan a diferentes velocidades históricas. Algunos de ellos con extraordinaria lentitud. Por ejemplo el cine o la novela negra o, mucho más lentamente aún, la pintura. Esa lentitud se explica porque las reglas que definen las fronteras de esos estratos los mantienen cerrados, protegidos del fluir constante del entorno. Ocurre con ellos algo parecido a lo que ocurre con los *gangs*, que son pequeños mundos cerrados, definidos por reglas propias, ajenas a las que rigen el mundo exterior. Y aquí es donde se manifiesta el aspecto más fascinante de la metáfora. Porque en todo esto parece implicarse un cierto grado de violencia. No hay regla sin coerción y no hay coerción sin violencia. «Pintar es como golpear». El alcance y la pertinencia de esta afirmación se revelan plenamente a la luz de la polémica que, justo en las fechas en que Solbes y Valdés estaban empezando a concebir la *Serie negra*, les había enfrentado a los neovanguardistas catalanes.

La tercera idea que apunta el texto citado más arriba es la más sorprendente. «El tono empleado es autobiográfico, de ahí su carácter subjetivo e íntimo...». ¿Cómo puede un grupo de artistas que trabaja en equipo —aunque sólo sean dos— hablar de subjetividad? Sin duda se trata de uno de los cambios más profundos que registra la trayectoria del Equipo Crónica, y la obra que hicieron a partir de la *Serie negra* fue revelando gradualmente sus consecuencias. Lo veremos más abajo.

5 Retratos, bodegones y paisajes (1972-1973)

El Equipo Crónica había tenido exposiciones individuales en las principales ciudades españolas y en algunas italianas, pero no en París. Y ello a pesar de que, gracias a su participación en varias colectivas importantes, su obra no era de ningún modo desconocida en los medios artísticos de la ciudad. Fue la galería Stadler la que propuso su primera individual francesa en abril de 1973. Se trataba de una galería de excelente reputación, que representaba a importantes artistas de la generación anterior, como Appel, Mathieu, Fontana o Saura. En la década de 1950 Stadler había sido el primer galerista de Tàpies, antes de que el artista aceptara la propuesta de vincularse a Maeght. La exposición de Equipo Crónica se debió a una iniciativa de Saura. Fue él quien convenció a Rodolphe Stadler y luego se puso en contacto con Solbes y Valdés, que no resultaron difíciles de convencer.

Para esta exposición el Equipo decidió pintar una serie nueva. Introduciendo una vez más una cesura clara con la *Serie negra*, la nueva serie se iba a orientar en dos direcciones diferentes: volvería a los «clásicos» de la escuela española y exploraría el campo de la pintura de género. He aquí cómo lo explica el propio Equipo¹⁰:

Serie en la que volvemos sobre un tema querido por nosotros: la pintura española llamada «clásica».

Los presupuestos de estos cuadros son intencionadamente académicos. En principio es un planteamiento temático por géneros y éstos son abordados sin ningún alarde formalista. Queríamos que la apariencia de las obras distara lo menos posible de los modelos tomados. Tan sólo en el color, en la mínima introducción de elementos discordantes y en una selección significativa de modelos. Ello debía bastar para poner en evidencia algunas de las constantes históricas más siniestras y negras de nuestra geografía.

Volver a la iconografía de la escuela española «clásica» era volver al *continuum* de las tres primeras series, interrumpido por la cesura de *Policía y cultura*. Pero el Equipo vuelve a ese territorio conocido con una intención claramente distinta. La diferencia más significativa se menciona en su texto: «queríamos que la apariencia de las obras distara lo menos posible de los modelos tomados». En efecto las figuras de Velázquez o Goya que aparecen en *La recuperación* son imágenes simplificadas que funcionan básicamente de manera icónica, su función es contrastar o relacionarse con imágenes procedentes de otras fuentes, por ejemplo la prensa escrita, que se introducen igualmente en el cuadro con valor puramente icónico. Ahora, en cambio, el Equipo no se va a contentar con captar los elementos icónicos de los cuadros que cita; intentará captar, traducir y reinterpretar también sus valores pictóricos. Como dice Marín Viadel, «Hasta ahora habían usado las imágenes de la pintura clásica española. Ahora se trataba de sumergirse en sus cualidades»¹¹. Y es que el Equipo ahora pensaba que el efecto icónico de la vieja comiendo, tal como la vemos, por ejemplo, en *Dos viejos comiendo* (1820-1822) de Goya (Museo del Prado) es inseparable de la manera como la pintó Goya. Para que funcione el contraste que el Equipo propone en *La comida* [fig. 12], yuxtaponiendo esta figura a la del pescado y el plato, extraídos de *La mesa (Naturaleza muerta del conejo)* de Miró (1920, Colección Zumsteg), es necesario que las cualidades pictóricas, tan diferentes, de los dos originales hayan sido traducidas y llevadas al nuevo cuadro de modo eficiente. Conviene insistir en que se trata de una traducción o interpretación en la que se implica el uso de medios técnicos diferentes (por mencionar una diferencia evidente, los cuadros de Goya y Miró están pintados al óleo, mientras que el del Equipo es una pintura acrílica).

Ese énfasis en la pictoricidad —en que los valores pictóricos, los icónicos y los ideológicos de un cuadro forman un *continuum* en el que no cabe introducir cortes— es una consecuencia de la deriva que ha venido tomando el programa de Equipo Crónica desde la serie *Policía y cultura*, y en particular desde la polémica con María Lluïsa Borràs. Si en la *Serie negra* el Equipo había ampliado ya visiblemente su repertorio, el esfuerzo por descubrir nuevas técnicas y conseguir nuevos efectos pictóricos parece convertirse en uno de los principales objetivos de *Retratos, bodegones y paisajes*. El uso sistemático de marcos convencionales (que en estos cuadros forman parte del cuadro original) constituye una manera de subrayar (no sin ironía) esa pulsión pictórica. Una pulsión tan fuerte que rebasa los límites físicos de la tela e invade el marco.

El énfasis en la pictoricidad es coherente también con la temática de la serie. En la sección precedente he comentado la importancia de la reivindicación de los géneros en la coyuntura en que se encontraban inmersos el arte y la literatura europeas a comienzos de los años setenta. Ahora bien, si la *Serie negra* reivindicaba, pintando, un género literario o cinematográfico, lo que se propone el Equipo en la nueva serie es practicar directamente los géneros de la pintura. Los más convencionales. «Académicos», escribe el Equipo,

10 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 108.

11 Ricardo Marín Viadel, *op. cit.*, p. 89.



12. Equipo Crónica
La comida, 1972
Serie Retratos, bodegones y paisajes
Acrílico sobre lienzo y marco
140 x 140 x 6,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
N.º inv. AD03787

recordando los tiempos de su propia educación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde el retrato, el bodegón y el paisaje se estudiaban, efectivamente, como asignaturas específicas.

Un propósito en el que no dejan, sin embargo, de presentarse problemas. Y es que, si los grandes pintores modernos de la generación de Picasso y Matisse fueron capaces de practicar directamente los géneros tradicionales, pintando retratos, bodegones y paisajes verdaderos, el Equipo no parece ya poder hacerlo. Ni sus bodegones han sido dispuestos físicamente en la mesa del estudio antes de pintarlos, ni sus paisajes han requerido salida alguna al aire libre, ni sus retratos retratan modelo vivo alguno. Son, como toda su pintura anterior, imágenes de imágenes, cuadros de cuadros.

6

A vueltas con la pintura (1973-1975)

Oficio y oficiantes. La subversión de los signos. Los fusilamientos. Ver y hacer pintura

La exposición en la galería Stadler se inauguró en mayo de 1973. Inmediatamente el Equipo comenzó a preparar el proyecto siguiente: su participación en la Bienal de París, que se iba a inaugurar en septiembre. Solbes y Valdés decidieron embarcarse en una nueva serie, *El cartel*, que planteaba frontalmente el problema de la relación entre pintura y política. De ella hablaré en la sección siguiente.

Tras *El cartel* el Equipo comenzó a trabajar en otra serie titulada *Oficio y oficiantes* con la intención de incluirla en una exposición programada en Rotterdam en marzo de 1974. Se trataba de una retrospectiva, la primera como tal que hacía el Equipo, y se planteaba como una revisión de sus diez primeros años de trabajo. La organizaba una fundación holandesa, el Lijnbaancentrum, creado para documentar el arte contemporáneo. Su línea de trabajo dominante era registrar en vídeo los *happenings* o acciones de artistas de Fluxus, como Beuys o Filliou, o de otros artistas afines. La exposición de Equipo Crónica encajaba mal en esa línea y no sé cómo se gestó. Sea como fuere, los organizadores insistieron en poner el acento en el proceso de trabajo del Equipo, algo que se reflejaba en el título de la exposición, *Equipo Crónica. Werkprocess (1964-1974)*. Para Solbes y Valdés, que eran poco aficionados a los vídeos, «proceso de trabajo» significaba su taller y el grupo de colaboradores y amigos que lo frecuentaban, y en esa dirección, efectivamente, orientaron la iconografía de la serie. He aquí su descripción:

Serie que conecta con la obra del 69-70 en lo que tiene de reflexión sobre la actividad artística¹².

La palabra «oficiantes» tiene una cierta ambigüedad que expresaba con bastante aproximación el sentido que para nosotros tenía la serie. Por una parte «oficiante» es el que practica un oficio, pero al mismo tiempo posee un cierto carácter ritual y mágico que es precisamente el que quisimos relatar a lo largo de los 16 o 17 cuadros de la serie¹³. El artista mago, el artista demiurgo, el «ser» aparte, el bohemio, incómodo pero soportable, etc. Este personaje, el lugar en que se desenvuelve, la relación con sus medios de trabajo, sus fetiches y ritos, han sido los aspectos abordados críticamente en «oficio y oficiantes».

Características:

1. Utilización de una imagen repetida serigráficamente en todos los cuadros a distinto tamaño, según la conveniencia de la composición (grupo de pintores), así como imágenes de áreas distintas (pintura, fotografías, trompe-l'oeil).
2. Composiciones de apariencia «no realista».
3. Formatos estándar para todos los cuadros (110 x 80cm).
4. Incorporación de textos en algún cuadro¹⁴.

El comentario sobre «el artista mago, el artista demiurgo», etcétera, encaja curiosamente bien con la figura de Beuys, que era, como he dicho, uno de los artistas habituales del Lijnbaancentrum. El Equipo conocía el trabajo de Beuys desde 1970, año en que había coincidido con él en la exposición *Kunst und Politik*. Posteriormente el artista alemán fue una de las estrellas de la V Dokumenta de Kassel de 1972 y había sido precisamente ese evento el que había motivado el cambio de orientación de la VIII Bienal de París, en la que el Equipo se había implicado con intención polémica, como veremos en la sección siguiente. Frente al mito del «artista chamán», tan insistentemente construido por Beuys, pero subyacente también en otras propuestas de neovanguardia de los años setenta, el Equipo construye en *Oficio y oficiantes* una imagen cotidiana de total normalidad: el retrato de un grupo de pintores amigos que se reúnen para tomar café y charlar.

12 El Equipo se refiere aquí sin duda a la serie *Autopsia de un oficio*.

13 El catálogo de Michèle Dalmace recoge dieciocho cuadros en esta serie.

14 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 108.



13. Equipo Crónica
El pintor, 1973
 Serie *Oficio y oficientes*
 Pintura sobre cartón piedra
 165 x 95 x 54 cm
 Colección privada

El catálogo de la retrospectiva de Rotterdam incluye quince cuadros de esta serie junto a otros treinta y nueve pertenecientes a series anteriores. Incluye también un múltiple, *El pintor* [fig. 13]. De él se presentaron en la exposición los veinte ejemplares realizados, pintados cada uno de modo diferente, y colocados en fila, un poco como suelen instalarse los soldados de terracota de Xi'An. Ésta es la obra que hemos elegido (en un solo ejemplar) para representar en esta exposición la serie *Oficios y oficientes*. He aquí la descripción que el Equipo hace del múltiple:

Dentro de la serie «oficio y oficientes» realizamos unos múltiples con el título «el pintor pintado», que representan a un artista con paleta y pincel en mano. Es de tamaño natural y de cartón piedra, está pintado con motivos del arte. Cada figura contiene un estilo («neoplasticista», «cubista», «expresionista», «dada», «naif», etc.). / Son 20 y están concebidos para ser agrupados. / Su realización es barroca en cuanto al color y la forma y tiene carácter humorístico.

• • •

El automatismo de los diez años funcionó. A la retrospectiva de Rotterdam siguieron en 1974 otras dos bastante más importantes. La primera se inauguró en junio en París, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en el espacio Animation, Recherche, Confrontation, que dirigía Suzanne Pagé. La comisaria fue ella misma. Era una exposición estructurada en series, como la de Rotterdam. Fue bien recibida por la crítica e itineró luego, con algunas variantes, a las ciudades de Saint-Etienne, Rennes y Pau. La tercera y última retrospectiva decenal se inauguró, con algo de retraso, en mayo de 1975 en el Centro M-11 de Sevilla. Fue también una exposición amplia estructurada en series. Para la ocasión se editó un catálogo diseñado por Alberto Corazón que incluía una amplia recopilación de textos y de imágenes.

En la autobiografía del catálogo de Sevilla, el Equipo introducía, detrás de la serie *La subversión de los signos*, pero sin decir que se tratara de una serie, un epígrafe titulado «1974-1975». En el texto de ese epígrafe se mencionan otras cinco «series» de las que el Equipo dice que «no han sido desarrolladas en su totalidad». Sus títulos son los siguientes: A) *Pintura de «género histórico» (El ajusticiamiento como tema)*, B) *Los intelectuales*, C) *Imágenes de la victoria*, D) *Sobre el lenguaje*, E) *El informalismo; primera respuesta*¹⁵. Posteriormente el texto autobiográfico de 1981 reproduce literalmente el texto de Sevilla, pero las series mencionadas bajo el epígrafe «1974-1975» son sólo cuatro. Ha desaparecido la titulada *Sobre el lenguaje*.

Lo que se adivina detrás de esas enumeraciones poco claras es una crisis. Al menos por lo que se refiere al método de trabajo por series. Hasta ese momento las series del Equipo se habían sucedido ordenadamente. La superposición de series que observamos ahora tenía que generar confusión y dudas en el trabajo del taller; era, en sí misma, un síntoma de confusión y de dudas. Por otra parte, y esto viene a confirmarlo, algunos de los títulos que menciona el catálogo de Sevilla —«los intelectuales» o «sobre el lenguaje»— son tan genéricos que no parecen responder a ningún proyecto conceptualmente preciso.

Cuando se examinan las obras realizadas por el Equipo en ese periodo se adivina que la crisis no afecta sólo a los grupos temáticos agrupados bajo el epígrafe «1974-1975», sino también a la serie siguiente, *Ver y hacer pintura*, realizada entre 1975 y 1976. Ese título, curiosamente, no aparece como epígrafe. Lo que encontramos en la autobiografía de 1981 después del epígrafe «1974-1975» es otro titulado «1975-1976». Y es en el texto de este último epígrafe donde se habla de un «periodo de tanteos y búsquedas» en torno al «lenguaje pictórico» que se concretan en un conjunto de cuadros que «tratan exclusivamente del lenguaje (procesos de realización, problemática del estilo, propuestas para leer cuadros concretos, etcétera), y a esta serie la hemos llamado "Ver y hacer pintura"»¹⁶.

Lo que puede concluirse de todo esto es que, a partir de 1973, terminada ya la serie *El cartel*, que respondía a un argumento «fuerte», el Equipo entra en un periodo de dudas que no se resolverán hasta finales de 1975 o comienzos de 1976, cuando comienza a trabajar en *El perdón*, otra serie caracterizada por un argumento «fuerte».

Parece que Solbes y Valdés llegaron a pensar en la disolución del Equipo. Así lo afirma Marín Viadel, que tuvo ocasión de hablar con ellos de esta crisis en una serie de entrevistas realizadas en 1980 y 1981¹⁷. Esto podría explicar la indefinición de unos proyectos de series que nunca llegaron a madurar. Podría explicar también la dispersión estilística de la producción de ese periodo.

En términos biográficos el problema podría entenderse como una crisis de maduración. Las retrospectivas de 1974-1975 habrían dado ocasión a Solbes y Valdés de ver la consecuencia de diez años de trabajo conjunto

15 *Equipo Crónica*. [Cat. exp.]. Sevilla : Centro de Arte M-11, 1975, s/p.

16 *Equipo Crónica*, op. cit., p. 109.

17 Ricardo Marín Viadel, op. cit., pp. 197-208.

y esto les habría llevado a preguntarse si los resultados justificaban el sacrificio de renunciar a su propia personalidad artística individual.

En términos históricos pudo pesar también la constatación de que, tras el tramo ascendente que suponían los primeros años de su trayectoria, el Equipo se enfrentaba ahora a unas expectativas problemáticas. Su reflexión sobre la condición del arte moderno, su defensa de la pintura y su rechazo de las neovanguardias lo estaban marginando respecto de las nuevas corrientes que emergían con fuerza en el arte contemporáneo. Era la sospecha de un fracaso muy profundo. Sus esperanzas iniciales de cambiar el mundo, ya fuera en el frente político español, ya en el mundo del arte internacional, se habían revelado ingenuas. Tanto en un frente como en el otro las batallas que había librado el Equipo parecían perdidas.

Sea ello como fuere, lo que parece indudable es que el talante general de la obra del Equipo a lo largo de 1974-1975 es de carácter reflexivo; su preocupación central tiene que ver con la condición social, política y cultural de la pintura. Y es esa preocupación la que enlaza la obra de esos años con la línea temática inaugurada en 1970 con *Autopsia de un oficio*.



Para representar este periodo hemos seleccionado cinco cuadros. Los dos primeros, *Heartfield-El Lissitzky* (IVAM, Valencia) y *Schad-Solana* (Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid), son de 1974 y se presentaron al público por primera vez en *Art Basel*, en el *stand* de la galería Val i 30. Luego se incluyeron en la itinerancia de la retrospectiva francesa. Aunque se trata de dos pinturas de apariencia muy diferente, pertenecen a la misma serie, *La subversión de los signos*. Ésta, según el propio Equipo, «intenta describir una posible línea en el ámbito del realismo crítico [...] partiendo de la puesta en relación de ciertas imágenes de pintores que nada tienen que ver entre sí en principio y que son seleccionados en la medida que cada uno de ellos aborda el problema del realismo de forma propia»¹⁸. Frente a quienes quieren marginar el realismo, el propósito del Equipo es mostrar su riqueza y su importancia para la pintura del siglo XX.

Los ejemplos que escoge para ello son interesantes. Schad y Solana tuvieron efectivamente carreras y personalidades artísticas separadas y diferentes, pero compartían una clara reivindicación del realismo tradicional que les aislaba de las principales corrientes de la modernidad. El caso de Heartfield y Lissitzky es muy diferente; se trata de dos artistas que fueron protagonistas destacados de las vanguardias. Al incluirlos en su revisión del realismo, el Equipo debía pensar que su implicación en los movimientos revolucionarios de los años veinte y treinta los cualificaban como representantes del «realismo crítico». Al margen de su plausibilidad histórica, esa opinión se inscribía en la línea del «realismo sin fronteras» que había defendido Roger Garaudy en la década anterior y que muchos artistas preocupados por la cuestión del realismo hicieron propia —en España, por ejemplo, Saura o Millares—. En cualquier caso Solbes y Valdés no operaban como historiadores del arte, sino como pintores. Lo que les importaba era que la yuxtaposición de las citas fuera plausible cuadro a cuadro. Y esa plausibilidad tenía que ser no sólo iconográfica, sino también pictórica, como la que habían alcanzado en la serie *Retratos, bodegones y paisajes* de 1973. Creemos que en los dos ejemplos incluidos en esta exposición este propósito se logra con creces.

Guernica cortado o Ruptura número 2 (a tijeras) (MNCARS, Madrid) se presentó al público por primera vez en abril de 1975 en la retrospectiva de Sevilla. En aquel catálogo el cuadro se adscribía a la serie *Sobre el lenguaje*. Pero esa serie, que en Sevilla constaba de cuatro pinturas, desapareció de los textos autobiográficos del Equipo, como hemos visto más arriba. Michèle Dalmace, que la ignora en su catálogo razonado, adscribe

18 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 109.



14. Equipo Crónica
Testigo ocular, 1974
 Serie *Los fusilamientos*
 Acrílico sobre lienzo y marco
 181 x 221 cm
 Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Adquisición, 1977
 N.º inv. 0.1977.3

el cuadro al epígrafe «1974-1975», donde lo sitúa junto a los de *La subversión de los signos*, pese a que evidentemente no tiene nada que ver con ellos. Marín Viadel, en cambio, sí lo incluye en esta serie, o conato de serie, a la que dedica un apartado de su libro¹⁹. En su opinión, *Sobre el lenguaje* sería un precedente de la serie *Ver y hacer pintura*.

Testigo ocular [fig. 14] es probablemente el cuadro más importante de todo este periodo. Se presentó al público por primera vez en la retrospectiva de Sevilla, en cuyo catálogo se adscribe a la serie titulada *Pintura de «género histórico» (el ajusticiamiento como tema)*. Se trata de un título que llama la atención porque im-

¹⁹ Ricardo Marín Viadel, *op. cit.*, pp. 121-122. El autor, sin embargo, afirma que la serie tiene sólo tres cuadros. Omite en su lista, en efecto, la última obra que aparece en la de Sevilla bajo el título *El arte* (Colección Helga de Alvear). La omisión quizá se deba a la dificultad de identificar ese cuadro, ya que en el catálogo razonado de Michèle Dalmace se adscribe, con el título ligeramente modificado de *Arte* y unas dimensiones diferentes, a la serie *Ver y hacer pintura*. En mi opinión *Arte* pertenece claramente a la miniserie *Sobre el lenguaje*.

plica la creencia de que la pintura de historia era un género más entre los géneros de la pintura, una creencia ciertamente contraria a los usos del siglo XIX. Pero Solbes y Valdés veían los géneros desde una perspectiva autobiográfica, centrada en su experiencia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde había una asignatura de pintura de historia, como había una asignatura de bodegón o de retrato. En cualquier caso, esa manera de aproximarse a la pintura de historia les permitía establecer una conexión directa entre esta nueva serie y la de *Retratos, bodegones y paisajes*, presentada en París en 1973.

Testigo ocular parece haber sido el primer cuadro de la serie dedicada a la pintura de historia. De hecho podría haber sido concebido inicialmente como un cuadro más de la serie anterior, *La subversión de los signos*. También aquí se comparan imágenes y estilos de dos pintores, Manet y Ernst, muy alejados entre sí, pero a quienes podría vincular una poética muy personal, propensa a la frialdad y al distanciamiento, una especie de escopofilia tan fascinada con los hechos que les lleva al borde de la inverosimilitud. El título del cuadro alude a la vez a la enigmática figura de Ernst que el Equipo pinta en primer término, y a los testigos del fusilamiento, ausentes en el cuadro de Manet, pero implícitos en la escena, como el propio pintor. Y, a través de esa identificación entre el pintor y el testigo de los acontecimientos históricos (también los más monstruosos), la reflexión sobre el realismo que inspira *La subversión de los signos* y se infiltra también en *Testigo ocular* enlaza con la reflexión sobre la condición de la pintura que marca todo este periodo.

También *Leer a Daumier* (Artium, Vitoria-Gasteiz) es un cuadro importante que se inscribe en la reflexión sobre el realismo, aunque pertenezca a la última serie de este periodo, *Ver y hacer pintura*. Se presentó por primera vez al público en la exposición individual de Equipo Crónica organizada por la galería Juana Mordó en 1976 y fue la imagen de portada del catálogo. Es una obra muy trabajada. Comenzó como un díptico ambicioso, que medía en total 200 x 300 cm y que estuvo en proceso de realización durante mucho tiempo en el estudio del Equipo. Finalmente la reducción del formato a la mitad y la clarificación de los motivos permitieron a Solbes y Valdés terminar el cuadro.

7

¿Un arte político? (1972-1977)

Encuentros de Pamplona. El cartel. El paredón. La trama

¿Puede el arte hablar de política? En el catálogo de la exposición retrospectiva del Equipo Crónica en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1974, se publicaba un artículo, firmado por el autor de este escrito, titulado «La distanciaci3n de la distanciaci3n»²⁰. Como decía allí, era ésa precisamente la pregunta que había inspirado *El cartel*, la serie que el Equipo Crónica había presentado en la Bienal de París de 1973. En esta secci3n se comentan, adem3s de *El cartel*, otros tres proyectos del Equipo fechados entre 1972 y 1977.

El primero se gestó en 1972, con ocasi3n de los *Encuentros de Pamplona*. El Equipo había recibido a comienzos de a3o una invitaci3n para participar en ese festival. Solbes y Valdés, que estaban muy ocupados con la *Serie negra*, tenían dudas. La polémica con los neovanguardistas catalanes era reciente y el programa de Pamplona prometía más de lo mismo, aunque a mayor escala. Preguntaron a Tàpies y a Saura, y les contestaron que no pensaban participar. Arroyo, al parecer, ni siquiera había sido invitado. Finalmente fue un músico, Xavier Montsalvatge, quien les convenció de que el Equipo no debía rechazar la invitaci3n. Dada la

²⁰ Tomàs Llorens. «Equipo Cronica : la distantiation de la distantiation : une demarche sémiotique», en *Opus International*, n.º 50, mayo de 1974, pp. 78-89 (reprod. en *Equipo Crónica*. [Cat. exp.]. Suzanne Pagé (ed.). Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1975; reprod. «Equipo Crónica : la distanciaci3n de la distanciaci3n : una trayectoria semi3tica», en *Equipo Crónica*. [Cat. exp.]. Sevilla : Centro de Arte M-11, 1975).



15. Equipo Crónica
Espectador de espectadores, 1972
Múltiple hecho para los *Encuentros de Pamplona* de 1972
Pintura sobre cartón piedra
127 x 49 x 82,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 90/47

escasez de foros culturales que se ofrecían en la España de Franco, había que aprovecharlos, aunque su carácter planteaba dudas. Finalmente el Equipo decidió participar, pero con una obra que pusiera en evidencia los problemas políticos implicados en la organización de los Encuentros.

Concebidos e impulsados por el grupo Alea y, especialmente, por Luis de Pablo, los Encuentros contaban con el patrocinio y el apoyo de la poderosa familia Huarte, que siempre había mantenido buenos contactos con el régimen. El programa abarcaba muchas disciplinas diferentes, como la danza, el cine, el teatro y la arquitectura, junto a la música y las artes visuales, que constituían su núcleo central. Los organizadores consiguieron reunir una participación internacional de muy alto nivel, sobre todo en el campo de la música. Con el fin de potenciar su impacto, los acontecimientos se iban a realizar mayoritariamente en los espacios públicos de la ciudad y el calendario se concentraba en unas pocas fechas anteriores a la feria de San Fermín.

Teniendo en cuenta los problemas de orden público que pesaban sobre el régimen en esos años (entre 1970 y 1975 se proclamaron cinco estados de excepción), parece evidente que las autorizaciones municipales y de gobierno civil, necesarias para un acontecimiento de estas características, hubieran sido imposibles de conseguir en ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia. Era un periodo de endurecimiento del régimen y cualquier asamblea callejera de estudiantes universitarios, o cualquier concierto de canción protesta que reuniera a unas pocas docenas de personas (por no hablar de otras manifestaciones de carácter más abiertamente político o sindical), eran sistemáticamente disueltos por la policía. En Pamplona, sin embargo, las autorizaciones se habían dado, y la primera pregunta que se planteaba cualquier persona con un mínimo de experiencia política era por qué y cómo.

Ésa fue, en todo caso, la primera pregunta que se planteó Equipo Crónica al recibir la invitación. La respuesta más verosímil era que los organizadores, contando con el apoyo político de la familia Huarte, habían explicado previamente el proyecto a las instancias pertinentes del régimen y las habían convencido de que las actividades programadas carecían de relevancia política. La aparente libertad que el programa de los Encuentros parecía conceder a los artistas era, en realidad, una libertad vigilada. Y eso era precisamente lo que el Equipo iba a poner de manifiesto. Solbes y Valdés hicieron un múltiple de cartón piedra, como los que habían hecho para algunas exposiciones de la galería Val i 30, lo caracterizaron como un agente de la brigada político-social y lo enviaron para que el muñeco apareciera sentado entre el público asistente a los diversos conciertos y actividades de los Encuentros. Para que quedara clara su función, lo titularon *Espectador de espectadores* [fig. 15]. Se hicieron cien ejemplares y se distribuyeron como estaba previsto, aunque quizá no con la eficiencia que hubiera cabido esperar si a los organizadores les hubiera entusiasmado de verdad la idea.

Desde un cierto punto de vista, el *Espectador de espectadores* tuvo éxito. Los participantes de los Encuentros y el público, al menos el español, entendieron bien la alusión a la brigada político-social. Su reacción fue jocosa. Algunos muñecos fueron manteados, otros destrozados. El resto desapareció rápidamente porque los asistentes se los llevaron a casa como recuerdo. En definitiva, todo parecía un *happening* más de los muchos que estaban ocurriendo en Pamplona esos días. Las autoridades tuvieron la inteligencia de no entrometerse; al fin y al cabo no necesitaban darse por aludidas. Y en eso consistió el fracaso del proyecto del Equipo. No en la reacción de las autoridades, que era previsible, sino en que una obra que se había enviado con ánimo de crítica política a los Encuentros acabara integrándose tan fácilmente en su programa.



No volvió a ocurrir. Cuando en el verano de 1973 el Equipo fue invitado a participar en la Bienal de París, tenía claro que lo que iba a enviar era pintura y nada más que pintura. La invitación había llegado por iniciativa de Saura, que formaba parte del comité de selección de la Bienal. La edición de 1973 intentaba dar un giro ambicioso a la institución parisina. El año anterior se había celebrado la V Dokumenta de Kassel. Su nuevo director, el ex conservador de la Kunsthalle de Berna, Harald Szeeman, la había convertido en un festival de las neovanguardias de ambos lados del Atlántico y había conseguido un éxito resonante. Muchos críticos y artistas centrados en París creyeron que la capital francesa había de dar una respuesta por medio de la Bienal. Saura pensaba que había que marcar las diferencias enfatizando la pintura y sus posibilidades críticas. El Equipo Crónica recogió la idea y se centró en la pregunta que le llevaba preocupando desde la polémica con Maria Lluïsa Borràs. ¿Por qué un cuadro que hablara de política dejaba automáticamente de ser visto como arte y se convertía en «panfleto»?



16. Equipo Crónica
La calle, 1973
 Serie *El cartel*
 Acrílico sobre lienzo
 200 x 200 cm
 Colección Guillermo Caballero de Luján
 Valencia

El cartel fue su respuesta. He aquí cómo lo caracterizaba el Equipo en 1981²¹:

Se trata de una serie de cinco grandes telas (200 x 200 y 200 x 400 cm) que fueron expuestas en la VIII Bienal de París.

Con frecuencia se establecen diferencias radicales entre «cartel» y «pintura», «panfleto» y «arte» etc., y estas diferencias son también frecuentemente analizadas desde criterios poco objetivos, incluso diríamos nosotros maniqueamente tendenciosos (no hablamos, por supuesto, de diferencias técnicas).

Se aduce que la necesidad de un destinatario inmediato justifica al cartel al tiempo que lo condiciona. Dicho condicionante, se aduce también, no debería existir en el arte, necesitado, para su desarrollo como tal, de todas las libertades.

Como quiera que nosotros consideramos que toda actividad plástica está, de forma consciente o inconsciente, sujeta a condicionantes previos de todo orden, que la prefiguran, potencian y explican [...] creemos que las fronteras que dividen estos dos fenómenos son harto complejas [...].

Son muchos los intelectuales que han trabajado conscientemente en este problema (Brecht, Heathfield, Dziga Vertov, Renau, Piscator, Tatlin...), así como son muchas las obras hoy estimadas por su artisticidad (y que no nos cabe duda de que sean arte) que han estado en su momento condicionadas por la publicitación de unos hechos o unas ideas [...]. Así pues, la idea motriz de la serie *El Cartel* es la de plantear una duda polémica acerca del esquema generalizado por el cual cuadro-cartel o panfleto-arte son polos opuestos.

Aunque se suele considerar como una serie (el mismo Equipo lo llama así en el texto que acabo de citar), *El cartel* es diferente de las demás. No es una secuencia abierta de cuadros, sino un conjunto cerrado en el que cada una de las cinco unidades que lo componen tiene un lugar concreto. En París se expuso como un políptico. El efecto que produce la obra vista así²² es considerable. Aunque sólo sea por su tamaño y su com-

21 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 108.

22 A lo largo de la década de 1980, las cinco unidades que componen *El cartel* se dispersaron. Después de la presentación de París, *El cartel* sólo se ha podido ver completo en la exposición retrospectiva del Equipo organizada por el IVAM y el MNCARS en 1989, y en la presente exposición.



17. Equipo Crónica
Paredón III, 1975
 Serie *El paredón*
 Acrílico sobre lienzo
 150 x 150 cm
 Colección privada

plejidad pictórica, no cabe duda de que es la obra más ambiciosa del Equipo. Quizá no sea la más lograda. El esfuerzo invertido en su realización es demasiado aparente y la impregna de una cierta rigidez que limita el resultado al que el Equipo aspiraba.

En todo caso, a efectos de la Bienal, fue una apuesta perdedora, aunque por razones que tenían poco que ver con su calidad pictórica. La obra no suscitó interés en la crítica ni, en general, en el mundo del arte francés del momento. La ola de las neovanguardias era imparable, incluso en París. Estaban apoyadas por todas las instituciones académicas, los museos, la crítica y, sobre todo (y esto era lo decisivo), por los principales operadores del mercado internacional de arte.



El paredón fue una serie menos ambiciosa pero pictóricamente más brillante que *El cartel*. Fue realizada a finales de 1975 y comienzos de 1976 para *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976*, una exposición organizada por la Bienal de Venecia en el pabellón central de los Giardini. El pabellón de España estaba cerrado porque el gobierno español había sido expulsado de la Bienal en 1975, y el Consejo Directivo de la muestra había invitado a Alberto Corazón, al propio Equipo y al autor de este escrito a presentar un proyecto alternativo. Presentada en julio, la propuesta fue aprobada en septiembre y la Bienal encargó formalmente la exposición a una comisión formada, además de por los cuatro autores de la propuesta, por Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Agustín Ibarrola, Antonio Saura y Antoni Tàpies. Esa comisión se reunió en Barcelona en septiembre de 1975 en el estudio de Oriol Bohigas, aceptó el encargo y delegó en Bozal y en el autor de este escrito como comisarios, y en los arquitectos Martorell, Bohigas y Mackay como diseñadores de la exposición.

La dictadura (y la vida de Franco) estaban llegando a su final, aunque, como es natural, eso no se sabía todavía. El mismo mes de septiembre de 1975 un consejo de guerra condenó a muerte a cinco militantes antifranquistas. La condena provocó una ola de protestas y la presión internacional sobre el régimen aumentó; pero a pesar de ello Franco ratificó las condenas, que se ejecutaron el 27 de septiembre. Como escribió el propio Equipo, *El paredón* alude a este hecho²³.

Esta serie la hicimos como consecuencia de los sucesos del 27 de septiembre del 75 (el fusilamiento de los cinco jóvenes que Franco ordenó efectuar poco antes de su muerte).

Estaba compuesta por diez telas de 140 x 140 cm en las que repetíamos un mismo sistema iconográfico: un muro, una figura con los ojos tapados por un rectángulo negro, una hoja de calendario con una fecha, una paleta quebrada en el centro y un franja negra en el ángulo superior izquierdo.

Todos esos elementos estaban repetidos con un tratamiento frío y sintético. Las referencias pictóricas y la ordenación simbólica del espacio pretendían describir los acontecimientos citados desde una óptica que descartase tanto la «neutralidad» aséptica como la retórica sentimental. La vía elegida podría calificarse como un documentalismo simbólico.

Los elementos constantes en la serie (franja de luto del ángulo y rectángulo sobre el rostro del personaje, calendario y paleta rota) eran los elementos objetivos, reconocibles de inmediato, que hicimos funcionar como símbolos. Los muros y figuras, factores variables, estaban elegidos entre la iconografía del arte de vanguardia –Chirico, Klee, Delvaux, Tàpies, Picasso... etc.– y cumplían la función de representar el suceso concreto. Constituían la parte documental de la obra.

Como último matiz, el importante marco subrayaba su aspecto de «cuadro», objeto perteneciente a la alta cultura. La serie se expuso en Madrid y en la Bienal de Venecia.

Como he dicho en la sección anterior, *El paredón* marca el fin de la crisis por la que atraviesa el trabajo de Equipo Crónica desde finales de 1973, una crisis en la que subyace, como hemos visto, entre otros factores, la pregunta de si, y en qué condiciones, era posible una pintura política. La salida, en este caso, supone una especie de vuelta a los presupuestos iniciales del Equipo. Y es que, en contraste con las anteriores, esta serie tiene una referencia fáctica concreta en el ámbito de los acontecimientos políticos. Su carácter «documental» y su enfoque «objetivo», «frío» (todos ellos son términos usados por el propio Equipo) la aproximan al realismo crítico de los primeros años.

Esta explicación, sin embargo, no es del todo convincente. El espíritu «documental» de la serie está muy atemperado. Se trata, por usar la sorprendente expresión del Equipo, de un «documentalismo simbólico». Y es que, si la serie se refiere a un acontecimiento político concreto, ninguna de las imágenes pintadas presenta ese acontecimiento. Las referencias son siempre indirectas. Generalmente metonímicas. Fundadas en mecanismos de sustitución muy abstractos y muy complejos. En definitiva, si la serie funciona no es tanto por su carácter «documental» como por sus cualidades formales. La primera, el juego preciso, riguroso, de la trama de relaciones «simbólicas» que ofrece cada cuadro. La segunda, decisiva, su calidad pictórica. Me refiero a decisiones tan básicas como el tamaño de las figuras en relación con el de las telas, el formato cuadrado, tan severo, tan difícil y sin embargo tan bien servido en cada cuadro, el esplendor geométrico de cada composición, la selección de las citas pictóricas y su tratamiento, el cromatismo brillante de la serie... En todo ello puede advertirse que el Equipo ha recuperado la confianza en la vigencia de la pintura.



23 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 109.

El Equipo Crónica comenzó a trabajar en *La trama* inmediatamente después de la Bienal de Venecia. Iba destinada a su segunda exposición individual en París, que se haría en una galería diferente. Aunque la exposición con Stadler había ido bien, Eduardo Arroyo les propuso exponer con su propio galerista, Karl Flinker. Él mismo haría de mediador. Se trataba de una galería prestigiosa, aunque más bien aislada en el mundo del arte francés, y Arroyo, que se había vinculado recientemente a ella por medio de un contrato estable, estaba fascinado por la personalidad del propietario, un judío vienés de gran cultura y trato exquisito. La serie que el Equipo Crónica hizo para la exposición constituye uno de sus trabajos más complejos.

[...] Para nosotros en las obras pictóricas intervienen diversos elementos, cada uno de los cuales desempeña un papel concreto. Entre ellos, creemos que el observador, el artista, la obra específica y el contexto en que se produce son fundamentales. Este es el esquema que quisimos transgredir mediante la subversión de los roles mencionados y poniendo en relieve el carácter complejo y entramado que constituye toda obra de arte.

[...] Se trataba de doce trípticos, cada uno de los cuales refería un acontecimiento de la biografía pública de Franco. Cada tríptico repite un mismo mecanismo, como sucedía en *El Paredón*: un documento biográfico (pintado), una recreación de los lenguajes codificados de la vanguardia clásica, y un fragmento en el que aparece un espectador de espaldas mirando el fragmento anterior.

Existían también otros elementos gráficos como pequeñas fotografías serigrafiadas.

Un último elemento sobrepuesto sobre el tríptico a la manera del automatismo surrealista figuraba en cada tríptico, eran objetos sin ninguna conexión argumental, cuya función era acentuar esa ruptura del hábito visual de espectador.

A partir de esa complicada estructura proponíamos nuestra reflexión. Queríamos que el espectador se viera ante el hecho de reformular algunas preguntas sobre la naturaleza de las obras de arte, sobre la mirada misma, sobre su exigencia en tanto que disciplina específica, así como sobre su relación con la realidad²⁴.

8

La partida de billar (1977)

Para unos artistas que se habían implicado tanto en la lucha antifranquista como lo habían hecho el Equipo Crónica y Eduardo Arroyo, la muerte del dictador tenía que suponer un cambio profundo, no sólo en los contenidos de su trabajo, sino también en las condiciones profesionales. Arroyo, que vivía en París exiliado desde comienzos de la década anterior, deseaba volver a exponer en España. Lo hizo en enero de 1977 en la galería Maeght de Barcelona, con una amplia selección de obras creadas a lo largo de los últimos años. Gracias a la mediación del Equipo Crónica, esa exposición viajó a continuación a Madrid, a la galería Juana Mordó. Pero el regreso no resultó dulce. Los primeros años de la transición española estaban siendo conflictivos e inestables. En el mundo artístico todos pugnaban por ocupar una posición ventajosa de salida de cara al futuro que acababa de abrirse. Nadie quería saber nada del pasado. Menos aún de Arroyo y del Equipo, contra quienes, en tanto que responsables de la exposición de Venecia, se había desencadenado una hostilidad generalizada²⁵. Las exposiciones de Arroyo fueron boicoteadas, especialmente la de Juana Mordó. Ni siquiera los artistas de la galería acudieron a la inauguración. El trauma dañó las relaciones de Arroyo con Solbes y Valdés, a quienes (injustamente) culpaba de no haberle defendido con suficiente calor.

Hay que advertir que tanto Arroyo como el Equipo Crónica estaban atravesando una etapa crítica. La época de las grandes exposiciones parisinas de los años sesenta había quedado atrás y no iba a volver. La «figuración narrativa» de Gassiot-Talabot se había desvanecido. La última batalla que habían librado juntos,

²⁴ *Ibid.*, pp. 109-110.

²⁵ Arroyo no había formado parte de la comisión organizadora de la exposición, pero había jugado un papel decisivo en ella como miembro del Comité de Artes Plásticas de la Bienal.

la de la Bienal de Venecia, había concluido con un saldo negativo. No sólo en España, como acababa de comprobar Arroyo, sino también, y sobre todo, fuera de España. La exposición *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976* había recibido un número récord de visitantes y una amplia cobertura en la prensa italiana y española, pero las fuerzas vivas del arte internacional la sometieron a una radical *damnatio memoriae*. Habían declarado la guerra a la «Bienal Roja»²⁶ y la exposición española era el paradigma de lo que deseaban expulsar del mundo del arte. Lo único que se recuerda hoy de la Bienal de 1976 es la exposición de Beuys en el pabellón alemán y la colectiva *Ambiente/Arte* de Germano Celant.

La fascinación que sentía por Karl Flinker era un síntoma elocuente de la nueva posición en la que se encontraba el Equipo. Voluntariamente desconectada de las grandes redes internacionales y de sus escenarios –Kassel, Venecia o Basilea–, la galería parisina ofrecía un refugio atractivo. Estar al margen de las neovanguardias y de su mercado no era ninguna tragedia. Artistas de primer orden, como Bacon o Kitaj, habían buscado deliberadamente una posición semejante. Un ejemplo próximo era Saura, que seguía manteniendo una relación amistosa con Solbes y Valdés. Sin embargo la ruptura con Arroyo acabó imposibilitando para el Equipo la opción Flinker²⁷.

Mientras tanto se había deteriorado también la relación del Equipo con Juana Mordó; en buena medida por causa también de la exposición de Venecia. Fue en esa coyuntura problemática cuando llegó una propuesta enormemente oportuna: hacer en la galería Maeght de Barcelona una gran exposición individual que podía ser el inicio de una relación estable.

La muestra se inauguró el 14 de febrero de 1978 y la nueva serie que Solbes y Valdés habían pintado para ella se titulaba *La partida de billar. Autonomía y responsabilidad de una práctica*.

En esta serie –escribieron– bastante más extensa que las anteriores, retomamos algunas características de Autopsia de un oficio y de la Serie negra. Aspectos como el carácter narrativo o el simbólico de Autopsia... e incluso el clima urbano de los dos mundos cerrados y duros del billar y del hampa tenían claros paralelismos.

[...] Partimos de una metáfora visual que posibilitase la comprensión del verdadero argumento de la serie, que obviamente no era el juego del billar, sino la misma práctica artística. La elección de esa metáfora se debía a que dicho juego posee aspectos en cierto modo convergentes con la actividad pictórica [...]. Ambas son practicadas en tanto que disciplinas específicas a partir de un complejo conjunto de normas y reglas (aunque sea para transgredirlas). En las dos el azar y el placer ocupan un lugar importante. La geometría, las luces y colores ambientales, incluso ciertos ritos del billar, pueden sugerir, en un plano metafórico, aspectos propios de la actividad pictórica²⁸.

Había también otro paralelismo que Marín Viadel ha señalado con perspicacia y que deseo subrayar. «Tanto el billar como la pintura son actividades, juegos o aficiones minoritarias. Su tecnología es arcaica y rudimentaria, y parecen sobrevivir, más por la inercia de las tradiciones o la curiosa querencia de las aficiones que por su adecuación al mundo moderno»²⁹. Es importante entender la diferencia que este matiz suponía respecto de la *Serie negra*, estructurada también en torno a una metáfora central. En ambas el mundo del arte, sus prácticas, se ponían en paralelo con otros mundos cerrados. En el caso del hampa, el vehículo predominante de la metáfora era la violencia; una violencia ambivalente, que se atribuía por un lado a la pintura, pero por otro, sobre todo, a la sociedad capitalista y su imaginario colectivo. En el caso del billar el

26 El periodo inmediatamente subsecuente a la reforma estatutaria de la institución en 1973 y definido por la presidencia de Carlo Ripa di Meana (1974-1978).

27 El autor de este escrito puede ofrecer un testimonio directo. Una tarde de primavera de 1978 recibí en Portsmouth una llamada telefónica de Karl Flinker, que estaba preparando su segunda exposición del Equipo Crónica para la temporada siguiente. Arroyo la había vetado amenazando con irse de la galería y Flinker, desolado, pedía su mediación. Tuvo una larguísima conversación telefónica con Arroyo pero no pudo convencerle de que cambiara de actitud. Flinker anuló la exposición del Equipo.

28 Equipo Crónica, *op. cit.*, p. 110.

29 Ricardo Marín Viadel, *op. cit.*, pp. 159-160.



18. Equipo Crónica
El bosque maravilloso, 1977
 Serie *El billar*
 Acrílico sobre lienzo
 175 x 275 cm
 Colección Arango

vehículo de la metáfora era el desfase histórico, la inadaptación al mundo moderno; y esa inadaptación el billar la compartía, no con la sociedad en general, sino sólo con la pintura.

Los elementos autobiográficos, el velo de nostalgia que tiñe la *Serie negra*, se acentúan en *El billar*. Como en otras series anteriores las fuentes iconográficas de ésta son en parte fotográficas y en parte pictóricas, extraídas del arte del siglo XX. Pero hay dos rasgos diferenciales: el primero es la parsimonia con la que se usan las citas de otros pintores; el segundo, el hecho de que, por primera vez, las fuentes fotográficas no proceden de los medios de comunicación. Son fotografías hechas personalmente por Solbes y Valdés, con la ayuda de Francisco Alberola³⁰, en un lugar concreto.

Billares Colón fue la sala de billar más importante de Valencia. Estaba situada en la planta baja de un edificio neomudéjar construido en la calle Russafa a poca distancia de la plaza del Ayuntamiento y de la Estación del Norte. Tenía suelo de pavimento hidráulico, paredes alicatadas de azulejo y muchas mesas de billar perfectamente iluminadas, una a una, por pantallas con tubos de neón. Allí se congregaban, junto a un público numeroso en el que los aficionados urbanos se mezclaban con los huertanos procedentes de las poblaciones circundantes, los profesionales, los que jugaban en función de apuestas de dinero. El local tenía una cierta aura de transgresión y mala vida que le venía de los años de la posguerra. Solbes y Valdés, que habían nacido en Valencia, debían haber sentido en la adolescencia el atractivo turbio de Billares Colón y de

³⁰ Francisco Alberola, fotógrafo profesional que se encargó de documentar la obra y las actividades del Equipo a lo largo de muchos años, era amigo íntimo de Solbes y Valdés.

sus profesionales. Ahora, en los años setenta, el local estaba en decadencia y no costaba mucho adivinar que la especulación inmobiliaria lo iba a llevar al cierre en un futuro no muy lejano.

Hay dos elementos visuales que determinan el carácter general de la serie: la composición y la luz. Ambos proceden de las fotografías que sirvieron de base iconográfica. Pero esas fotografías las había hecho el Equipo con ojos de pintor. Pensando en las manchas verdes, grandes y lisas de las mesas, en la geometría compacta de la sala, en las sombras de los rincones, en la dureza de la luz de neón..., en cualidades pictóricas, imaginarias todavía, pero que iban a materializarse muy pronto trabajando en los cuadros.

Somos muchos los que pensamos que *La partida de billar* contiene (junto a algunos cuadros de la *Serie negra*) algunos de los puntos más altos de la producción pictórica del Equipo. La demostración no sólo de que habían salido de la crisis en la que habían entrado a partir de 1973, sino de que habían salido reforzados de ella. Personalmente estoy convencido de que en el esplendor de esta serie influyó decisivamente la conciencia de la marginación que el Equipo estaba sufriendo en los grandes escenarios del arte contemporáneo. La derrota le había liberado.

9

Últimas series (1977-1981)

A modo de parábola. Los viajes. Paisajes urbanos.

Crónica de la transición. Lo público y lo privado

La confianza en la pintura y la defensa de su especificidad eran una actitud que, a finales de los setenta, estaba empezando a generalizarse. En 1981 la Royal Academy de Londres organizó una exposición en la que podía registrarse la amplitud de este movimiento, que venía a desafiar la pujanza de las neovanguardias de la década anterior. Se titulaba *A new spirit in painting* y sus comisarios eran Norman Rosenthal y Christos Joachimides. En España se había producido una manifestación anterior que iba en una dirección parecida. Me refiero a *1980*, una colectiva organizada en octubre de 1979 por la galería Juana Mordó de Madrid, con Juan Manuel Bonet, Quico Rivas y Ángel González como comisarios.

1980 reunía a un conjunto de jóvenes pintores de diversas procedencias, con predominio de un núcleo sevillano que se había formado en torno a los tres comisarios a lo largo de la segunda mitad de la década de 1970. Su tesis era la defensa de la pintura. El catálogo, escrito en un tono desenfadado y polémico, preconizaba una ruptura radical con «el arte de los 60», incluyendo en esta etiqueta, de modo bastante explícito, al Equipo Crónica. La iniciativa suscitó una reseña muy crítica del autor de este escrito³¹, a la que respondió Juan Manuel Bonet. «En el rincón más oscuro de mi archivo —escribía éste— hay cuatro gruesas carpetas agrupadas bajo un mismo epígrafe, *Sixties*. Cada una de ellas ostenta un subtítulo: “Agobiados”, “Políticos”, “Eróticos” y “Tecnológicos”. A mi entender, y creo que al de la mayoría de los críticos de mi generación, los sesenta quedarán en la historia de nuestro arte como eso: puro agobio, pura política en imágenes, puro eros de sex-shop, puro muermo tecnológico. Todo menos pintura»³².

«Todo menos pintura». Los últimos dos años de trabajo del Equipo Crónica se desarrollaron bajo el signo de esta nueva polémica. La anterior, la que le había enfrentado a las neovanguardias, se había ido deshinchando en los primeros años de la transición por dos razones. En primer lugar, por un cambio de gusto, propiciado por el mercado artístico europeo, que volvía a proponer la pintura como novedad. La exposición

31 Tomàs Llorens. «El espejo de Petronio» en *Batik*, n.º 51, noviembre de 1979.

32 Juan Manuel Bonet. «Después de la batalla» en *Pueblo*, Madrid, 17 de noviembre de 1979.

londinense mencionada más arriba era la manifestación más clara de ese cambio. La segunda razón era específicamente española y se basaba en la voluntad de romper con el pasado próximo en todos los dominios de la vida nacional. Esa ruptura implicaba el olvido de las actitudes antifranquistas que habían dominado la vida cultural desde los sesenta, tanto las neovanguardistas como las que se etiquetaban como «realismo social». Ahora, de repente, todas eran «arte político»³³. Así, si la antigua polémica que había afectado al Equipo Crónica contraponía dos maneras de entender el antifranquismo —con pintura o contra la pintura—, la nueva contraponía dos maneras de entender la pintura —con política o contra la política—.

La concepción de la pintura que defendía el grupo que podemos denominar «de 1980» se podía calificar como absoluta e intransitiva. La pintura dejaba de ser pintura a partir del momento en que fuera pintura de algo o aceptara la más mínima contaminación del entorno social, político o histórico en que se desarrollaba. Aunque en el fondo de esa actitud estaba la tradición esteticista de finales del siglo XIX, los pintores y críticos de 1980 apelaban (aunque generalmente con escasa precisión) a unas referencias conceptuales más próximas. Por un lado, al movimiento neoformalista defendido en Francia por Marcelin Pleynet y la revista *Cahiers de la peinture*. Esto era lo que reivindicaba el grupo Trama de Barcelona, apoyado entonces por Federico Jiménez Losantos y poco después por el propio Juan Manuel Bonet. Por otro lado, la tradición crítica norteamericana derivada de Clement Greenberg. Sus ideas habían llegado a los ambientes artísticos españoles a través de pintores como Fernando Zóbel, que había estudiado en los Estados Unidos, o José Guerrero, que había vivido allí durante casi dos décadas. Sus referencias artísticas arrancaban de Monet y Matisse para llegar a Motherwell y a Rothko. Apoyada por instituciones culturales que gozaban entonces de gran visibilidad en España, como el Museo de Arte Abstracto de Cuenca o la Fundación March, esta tendencia ejerció una influencia decisiva en el mundo artístico español de la transición, empezando por el mercado institucional.

Equipo Crónica había defendido también la pintura durante los años setenta, como hemos visto, frente a los movimientos neovanguardistas. Pero su concepción de la pintura era radicalmente diferente. Para Solbes y Valdés sólo tenía sentido si era pintura de algo, si mantenía una relación transitiva con el mundo circundante. Dado que el pintor vivía y ejercía su profesión en un ambiente definido por una estructura y unas relaciones sociales concretas, la pintura tenía que reflejarlas de alguna manera. Las referencias conceptuales en las que se inspiraban el Equipo y quienes estaban próximos a él, como Bozal o el autor de este escrito, se situaban en la tradición teórica del realismo moderno, especialmente en el marxismo italiano, de Antonio Gramsci a Galvano della Volpe. Y sus referencias artísticas (muchas de ellas ignoradas por la tradición crítica norteamericana) formaban un abanico muy amplio, que iba desde la pintura barroca española a las vanguardias rusas y el *pop art*, pasando por el expresionismo alemán, Picasso y Miró.

Inmediatamente después de *El billar*, el Equipo Crónica inició otra serie titulada *A modo de parábola*, que suponía un cambio estilístico notable. Frente a las tintas planas y el colorido intenso de la serie del billar, la nueva se centraba en grises, pardos y verdes oscuros, y se apoyaba en procedimientos pictóricos complejos, como las veladuras, los sombreados, los esfumados y los contrastes de textura. Como en el caso de *Guernica 69*, se refería a un solo cuadro, *La parábola de los ciegos*, de Pieter Brueghel el Viejo (Museo di Capodimonte, Nápoles). Trataba de evocar, y aquí es donde radica su mayor novedad pictórica dentro de la trayectoria del Equipo, el espacio paisajístico naturalista de la pintura neerlandesa clásica. Y usaba frecuentemente el óleo en combinación con el acrílico. En definitiva, la serie suponía un salto adelante en la deriva pictoricista que el Equipo había venido siguiendo prácticamente desde sus comienzos. Al mismo tiempo, ilustraba su concepción amplia y cambiante del realismo.

33 En la vida literaria, y especialmente en la novela, se registró un giro parecido. Surgió una nueva generación de escritores cuya identidad colectiva se definía por la voluntad de olvidar tanto el «realismo social» como la «literatura experimental» del segundo franquismo.

Queríamos —escribe el Equipo en 1981— que un argumento típico para ser tratado de forma realista —la represión y el miedo producidos por el franquismo de postguerra (tema de la serie)— se convirtiera en una fábula intemporal que conservara y potenciara al mismo tiempo el dramatismo de los hechos reales en la España de ese período. La apelación al espectador funcionaba básicamente en dos direcciones: una, de orden emocional, que despertase las sensaciones vagas, pero reales, que la memoria genera al recordar hechos vividos en el pasado. La otra, más reflexiva y crítica, que funcionase como vínculo entre la mirada del espectador y la historia real. De ahí el tratamiento crispado, como de pesadilla, que dimos a los cuadros³⁴.

«La represión y el miedo producidos por el franquismo de postguerra» era en efecto un tema típico de la novela realista española de la segunda mitad del siglo XX. (Continúa siéndolo). Sin embargo, el Equipo no lo abordaba directamente, refiriéndose a hechos concretos, ya fueran reales, ya fueran ficticios. *El coloso del miedo* [fig. 19], sin duda el cuadro principal de la serie, ilustra bien su manera de enfocar el tema y, por medio de este ejemplo particular, su concepción del realismo.

Básicamente es un cuadro de cuadros. Un cuadro compuesto con imágenes de imágenes, como toda la pintura que Solbes y Valdés llevaban haciendo desde sus comienzos. Es fácil reconocerlas. Los seis ciegos del cuadro de Brueghel se sitúan en primer término. Son figuras pequeñas, como si las viéramos desde lejos. Como en el paisaje de Brueghel, se dirigen, formando una línea oblicua, al abismo, que en este caso es el espacio situado fuera del cuadro, más allá del borde inferior del marco. Caminan por una llanura parda, verdosa, oscura y árida, en la que no se ve nada más que dos pequeñas aglomeraciones de casas, aisladas y perdidas en la lejanía (dos paisajes de Horta d'Ebre pintados por Picasso en 1910). Los ciegos no ven, y en el cuadro de Brueghel caerán simplemente porque ni ellos ni su guía han visto la zanja que se abre ante sus pies. En el del Equipo Crónica hay una razón adicional. Caerán, además, porque huyen despavoridos. Y es que es de noche, o casi, y en el horizonte se yergue un enorme gigantón, un coloso que les aterra (aunque no puedan verlo, porque es de noche y, además, están ciegos). También en este caso se trata de la imagen de una imagen: la imagen creada en 1948 por el grafista catalán Josep Artigas como emblema publicitario de la marca Polil. Un monigote vacío, inocuo, más bien cómico. La verdad es que sólo podría dar miedo en la medida en que se nos apareciera en una pesadilla y lo viéramos alzarse, desde detrás del horizonte, como un gigante enorme, mucho más alto que las montañas. En la medida en que evocara, como lo hace aquí, uno de los más terroríficos emblemas del terror que se hayan pintado nunca, *El coloso* de Goya. Porque ésta es en realidad una imagen también presente en el cuadro. La principal, aunque parezca ausente. Para evocarla basta la composición, la luz del crepúsculo avanzado, la C afilada de la luna menguante (último día de luna), enclavada en el ángulo superior derecho del cuadro.

Tanto Brueghel como Goya forman parte de la tradición del realismo pictórico europeo. Tanto *La parábola de los ciegos* como *El coloso* hablan del mundo, de la sociedad y de la historia. Lo hacen alegóricamente. También el cuadro del Equipo lo hace. Y lo hace a través de alegorías creadas por otros pintores. El coloso es una imagen de la guerra y sus desastres. En este caso la Guerra Civil de 1936-1939. La noche es la noche de los tiempos, la noche superlativa de los ciegos, de la incerteza y de la ignorancia en que viven sumidos —mucho peor cuando es un pintor el que la imagina—. Pero es también la noche de la posguerra, un tiempo histórico en el que las pesadillas nocturnas se siguen poblando de imágenes de terror. Porque la guerra ha terminado, pero pueden venir los falangistas, o la guardia civil, o no se sabe quién, siempre de noche, y llevarnos a no se sabe dónde. Al abismo. Pero puede ser también, ¿por qué no?, la noche de la ignorancia, de la ceguera y del miedo larvado del primer postfranquismo. ¿Por qué, si no, habrían surgido con tanta fuerza, en las pesadillas nocturnas de 1977-1978, unas imágenes emblemáticas (Polil, Sandeman, el toro de Osborne...) creadas treinta o cuarenta años atrás para poblar el desolado paisaje español de la posguerra?

34 Equipo Crónica, *op. cit.*, 1981, p. 110.

© Material protegido



19. Equipo Crónica
El coloso del miedo, 1977
Serie *A modo de parábola*
Acrílico sobre lienzo. 200 x 150 cm
Patrimonio histórico-artístico del Senado
N.º inv. 164

Si *A modo de parábola* habla de historia, la serie siguiente, *Paisajes urbanos*, vuelve a hablar de pintura. Pero el contraste entre estas dos series no es tajante. Si se contemplan estilísticamente forman un continuo. Incluso iconográficamente. Hay cuadros de pertenencia ambigua. Obras sobre papel, como *La escalera* (colección privada), donde el monigote de Polil vuelve a su dimensión humana ordinaria para bajar la escalera de una estación de metro. (¿Qué elemento paisajístico podría ser más urbano que la boca de una estación de metro?). Y es que quizá no hayamos agotado las resonancias alegóricas de la parábola de los ciegos. ¿No podría la serie referirse en realidad, o también, a la pintura como tal? ¿No son acaso ciegos los artistas que, habiendo empezado como pintores, acaban rechazando la pintura, como lo hacían los neovanguardistas de los años setenta? ¿O los que pintan por pintar y no quieren saber lo que pintan, como lo hacen los de 1980? ¿O los mismos Solbes y Valdés, que no están muy seguros de lo que va ser su pintura, ni siquiera de lo que van a ser ellos mismos como artistas, en la nueva etapa histórica que se ha abierto con la muerte de Franco? (¿Tiene sentido continuar trabajando en equipo?).

Durante los últimos dos o tres años de su trabajo, las series del Equipo Crónica se encaballan y se difuminan como lo habían hecho en el periodo 1973-1976. Las razones, sin embargo, son muy distintas. La obra de los años centrales de la década de los setenta respira un cierto clima de crispación interna que responde a la presión de una pregunta inquietante: ¿se puede pintar para cambiar el mundo? ¿Es la pintura un instrumento adecuado para ello? Pero la confusión del periodo que se abre al final de la década tiene un carácter diferente. No se debe a un clima de crispación, sino, todo lo contrario, a un clima de relajación. Después de la secuencia formada por *El paredón*, *La trama* y *El billar*, tres series perfectamente definidas y logradas, la presión de la pregunta anterior ha disminuido notablemente. La confianza en la pintura y en sus posibilidades —limitadas, naturalmente, pero reales— se ha restaurado.

La serie *Paisajes urbanos*, realizada a lo largo de 1978-1979, es, en contraste con la anterior, una serie muy larga (en el catálogo de Michèle Dalmace se le adscriben setenta y dos obras) y constituye una especie de licencia, de inmersión experimental en el estudio, en el juego de las posibilidades de la pintura. No es casual que la serie se fuera exponiendo sucesivamente conforme se iban pintando los cuadros. Los primeros en Cadaqués, luego en Madrid, en Zúrich (en la galería Maeght de dicha ciudad, donde se presentó el innovador grupo de óleos sobre cartón) y finalmente en Barcelona, junto a cuadros de otras series.

Después del ciclo del billar y la corta serie sobre Brueghel, iniciamos un conjunto de dibujos, pasteles, gouaches, collages y óleos sobre tela y cartón cuyo tema era la ciudad, que acabó configurándose como una serie. Su título definitivo fue «Paisaje Urbano».

En esta ocasión nos planteamos con mayor radicalidad los aspectos diferenciales tímidamente iniciados en la serie de Brueghel. Dicha diferencia se manifestaba no solo en la técnica (primacía del óleo sobre el acrílico, gradaciones, pinceladas gestuales e importancia de las texturas), también en variaciones de carácter temático (mayor generalización argumental, valoración de los medios comunicativos indirectos frente a los directamente explicativos, nuevas posiciones respecto a las referencias iconográficas de otros pintores, etc.³⁵).

La última afirmación del texto alude al cambio estilístico más importante. El modo de citar las imágenes de otros pintores se amplía y flexibiliza. El cambio había empezado ya en *A modo de parábola*. Lo hemos visto al señalar la importancia de la cita de Goya, que, sin embargo, es una cita casi invisible, en *El coloso del miedo*. Y tiene que ver con el deseo de abandonar uno de los rasgos más constantes de la pintura del Equipo, el efecto de *collage* inherente a la yuxtaposición de citas pictóricas diferentes. Las dos imágenes básicas de *Chimeneas* (IVAM, Valencia), el perfil industrial negro y plano del primer término y el paisaje gris del fondo (extraído, con alguna licencia, del cuadro de Juan Gris *La fenêtre ouverte*, 1921; Museo Nacional Centro de

35 *Ibíd.*, p. 111.

Arte Reina Sofía, Madrid), se integran sin dificultad en una imagen paisajística única. Lo hacen en buena medida gracias a las grandes pinceladas en blanco y negro que evocan el humo de las chimeneas, una especie de bóveda tridimensional que une visualmente los dos únicos planos de que se compone el paisaje. El mecanismo es especialmente interesante porque la gestualidad exagerada de esas pinceladas realizadas al óleo constituye una ruptura muy deliberada, muy explícita, respecto de la trayectoria estilística del Equipo. La atención que se presta al paisaje de Brueghel en *A modo de parábola* anticipaba la exploración sistemática de los paisajes urbanos de la nueva serie. La pintura de paisaje implica necesariamente la unidad del espacio pictórico. ¿Qué mayor prueba de la nueva confianza del Equipo en la pintura que la recuperación del espacio pictórico, una componente tan fundamental para la tradición pictórica y tan cuestionada por el movimiento moderno?

Paisajes urbanos enlaza, también sin grandes rupturas, con la serie siguiente, *Los viajes*, pintada en 1979-1981 en el acmé de la polémica con el grupo de *1980*. Conceptualmente, podría conectar con la serie *Ver y hacer pintura*, de 1974-1975. También en este caso se trata de una serie larga (cincuenta y un números en el catálogo de Michèle Dalmace) y abierta, en la que hay cuadros que podrían ser adscritos a otras series y viceversa. El argumento es simple. Solbes y Valdés viajan por Europa y lo hacen como pintores. Para ver y hacer pintura.

Cerca del puente de Narni, de 1980 (IVAM, Valencia), evoca un célebre paisaje italiano de Corot, *Le pont de Narni* (1826; Musée du Louvre, París). Es la Italia de los románticos. Un valle agreste con una ruina monumental al fondo. Un paisaje lleno de sol, saturado de calor y tactilidad. El Equipo cambia brutalmente la escala del original e introduce una locomotora negra, enorme, que llega de frente por la ladera del valle. Su imagen cita la locomotora de Monet en *Arrivée d'un train à la Gare de Saint-Lazare* (1877; Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.), que a su vez cita la del célebre cuadro de Turner *Rain, Steam and Speed* (1844; National Gallery, Londres). Pero el Equipo ha modificado la imagen modernizando la locomotora. Ahora es una máquina de los años cincuenta. Un valle italiano soleado y perezoso, una ruina romana y una locomotora a punto de arrollarnos. Estampa nostálgica de un tiempo en que pintar parecía más simple. La herida desgarrada de la historia³⁶.

En la galería de los Uffizi, de 1980 (colección privada), es una imagen saturada también de sol italiano y de nostalgia. Esta vez no hay citas pictóricas. El cuadro, de tamaño monumental y pintado en un estilo simple y tradicional (que el Equipo se va a permitir muy raramente), se basa en una fotografía de viaje. Una galería poco visitada, con fragmentos de estatuaria antigua. En primer término a la derecha, Solbes de medio cuerpo, visto de espaldas, con su chaqueta azul. Sorprende la intensidad del recuerdo. Los elementos autobiográficos, como seguramente recordará el lector, habían comenzado a aparecer en la *Serie negra*. En *Los viajes* podría decirse que constituyen la columna vertebral de la serie. Tras quince años de trabajo en común, Solbes y Valdés han construido una nueva identidad colectiva. ¿Un nuevo sujeto?³⁷ De algún modo, quizá, pero ¿cómo trazar una frontera tajante, en pintura, entre lo objetivo y lo subjetivo? Una parte importante de la polémica con el grupo de *1980* se centraba en el simplismo con que abordaba esta cuestión.

36 La expresión fue acuñada por Jean-Louis Ferrier a propósito de otros cuadros bastante anteriores del Equipo. «C'est peut-être ce que Manuel Valdés et Raphael Solbes ont tenté jusqu'ici de plus ambitieux: montrer, dans la différence qui sépare deux oeuvres, la déchirure de l'Histoire», en *Equipo Crónica, ocho retratos, dos bodegones y un paisaje*. [Cat. exp.]. Paris : Galerie Stadler, 1973.

37 El autor ha estudiado ampliamente este problema en el ensayo «Equipo Crónica : la amistad y la palabra» en *Equipo Crónica 1965-1981*. [Cat. exp., Valencia, IVAM Centre Julio González; Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de la Casa de la Caritat; Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1989]. Tomàs Llorens (ed.). Madrid : Centro Nacional de Exposiciones, 1989. Había sido abordado con anterioridad en varias ocasiones por él mismo y por Valeriano Bozal. Véase, por ejemplo, «La mirada de un sujeto asumido es el fundamento de las imágenes que constituyen la serie llamada *Los viajes*» en Valeriano Bozal. «Mirar y pensar» en *Equipo Crónica*. [Cat. exp., Madrid, Salas de la Biblioteca Nacional]. Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Artes Plásticas, 1981.

Indudablemente, hay en esta serie, probablemente más que en otras, un relajamiento, un dejarse llevar espontáneamente por los recuerdos, la nostalgia, las ganas de viajar. Pero hay también, inseparable de esa pulsión subjetiva, una referencia objetiva al momento histórico en que fue pintada. Un momento preciso en la historia de la transición, bautizado, ya entonces, con un término preciso: «Desencanto». Desencanto porque, para la izquierda que, unos pocos años antes, había vivido y trabajado constantemente implicada en la lucha antifranquista, el equilibrio político alcanzado en 1979-1980 suponía la renuncia a una parte muy substancial de sus esperanzas históricas. «Al desencanto general Solbes y Valdés tenían que añadir su desengaño particular. La nueva orientación que habían determinado seguir en la última serie [Paisajes urbanos] no había sido acogida con el fervor deseado. Pensaron seriamente en trasladarse a vivir a alguna ciudad europea o norteamericana con tal de que fuera un importante centro cultural, como finalmente lo haría Manolo Valdés algunos años más tarde»³⁸. Viajar, sí. Para irse de España.

Ese desencanto político es el tema que domina la última serie terminada por Equipo Crónica.

El título elegido, «Crónica de la Transición», tiene un carácter deliberadamente ambiguo. Con él hacemos referencia a dos direcciones básicas por las que discurre el contenido de la serie. Una de ellas recoge aspectos y hechos concretos de la «transición» política española, y la otra se centra en el propio proceso de transformación de nuestro lenguaje visual.

Un rasgo característico de la serie, prácticamente su «leit motiv», es la abundancia de citas iconográficas de Picasso. Sobre esta circunstancia, nada casual por cierto, discurren las coordenadas argumentales citadas arriba.

En primer lugar queremos advertir que su intención no es, al menos en primera instancia, la de constituir un nuevo homenaje hacia la figura o la obra de Picasso. En todo caso eso ya lo hemos hecho, implícitamente o explícitamente, en otras ocasiones, a nuestro entender, menos vidriosas y ecuménicas que la presente «grande rentrée» española³⁹. No obstante sería erróneo considerar que no existe relación entre este singular centenario pseudo oficial y nuestra serie.

El entusiástico, propagado y bastante utilizado reconocimiento oficial del pintor malagueño, sin duda merecido, aunque algo tardío, arrastra consigo tal cantidad de entresijos y compromisos que resulta difícil, por no decir imposible, valorarlo al margen del irregular desarrollo del conjunto de fenómenos políticos, sociales, culturales, etc., de la vida nacional.

Los más diversos estamentos institucionales y privados se agitan en torno al centenario y a la inminente llegada del «Guernica» y, desde luego, no siempre por inquietudes propiamente culturales. Los intentos de apropiación legitimadora, las operaciones de prestigio, etc., están al orden del día y van a estarlo más en un próximo futuro. Todo ello enturbia, más que despeja, el clima de serenidad necesario para enfrentarse con una obra tan vasta y compleja como la de Picasso, y ello pese a las esporádicas contribuciones y análisis serios que puedan darse y a la oportunidad que supone poder ver una selección más extensa de su trabajo.

De todas formas no es esta recomendación profiláctica la que ha motivado nuestro argumento. Para el Equipo, este «Picasso 81» funciona básicamente como un paradigma simbólico de la dinámica y los mecanismos de la dilatada y cada vez más frustrante transición política presente en todos los niveles de nuestra vida cotidiana⁴⁰.

Un texto revelador que, conviene advertirlo, no llegó a publicarse en vida del Equipo. Aunque desconozco el momento exacto (debió de ser el verano de 1981), sí conozco, o puedo suponer, algunas de las circunstancias

38 Ricardo Marín Viadel, *op. cit.*, p. 187. Su testimonio es muy fiable. Precisamente durante el periodo en que el Equipo estaba pintando *Los viajes*, Marín les visitaba y entrevistaba con frecuencia con motivo de la redacción de su tesis doctoral, que fue publicada en 1981 por la Universidad de Valencia con el título *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. En ella se recogen los textos de muchas de las entrevistas realizadas a Solbes y Valdés durante esos meses.

39 El texto alude aquí a la llegada a España del *Guernica*, cuyos avatares, minuciosamente publicados y comentados en la prensa española a lo largo de 1980 y la mayor parte de 1981, coinciden en el tiempo con la realización de la serie *Crónica de la transición*. Mientras el gobierno español desarrollaba las gestiones internacionales pertinentes, el Ministerio de Cultura animaba los ambientes culturales españoles con múltiples actos de homenaje más o menos relacionados con el centenario del nacimiento de Picasso.

40 Citado en Ricardo Marín Viadel, *op. cit.*, p. 199.



20. Equipo Crónica
La fotografía o El personaje, 1980
Serie *Crónica de la transición*
Óleo, *collage* y acrílico sobre lienzo. 160 x 130 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 87/31

de su redacción. *Crónica de la transición* se presentó en la galería Maeght de Barcelona en mayo de 1981, en una amplia exposición que incluía también obras de las dos series anteriores. En el catálogo se publicaban textos de Valeriano Bozal, de José Francisco Yvars y del autor de este escrito, pero ninguno del propio Equipo Crónica. Esta ausencia venía a interrumpir la secuencia de textos explicativos sobre sus series que el Equipo había venido redactando prácticamente desde el comienzo de su andadura. El último había sido uno dedicado a los cartones de la serie *Paisajes urbanos*, publicado en el catálogo de la exposición de la galería Maeght de Zúrich en octubre de 1979. En el verano de 1981, por tanto, las últimas dos series carecían de texto explicativo. Sin embargo, en el momento de la inauguración de la exposición en Barcelona, o poco después, el Director General de Bellas Artes, Javier Tusell, comunicó al Equipo el deseo del Ministerio de Cultura de organizar una amplia retrospectiva de su obra. Cuando concretó las fechas, octubre de ese mismo año (coincidiendo con el aniversario del nacimiento de Picasso y la prevista llegada del *Guernica* a España), se vio que el proyecto era irrealizable y la retrospectiva se aplazó. En su lugar el Ministerio organizó, en noviembre de 1981, una exposición en Madrid que recogía las mismas obras y reproducía el catálogo de la



21. Equipo Crónica
Ruedo ibérico, 1981
Serie *Crónica de la transición*
Óleo y collage sobre lienzo
170 x 240 cm
Colección privada

exposición de mayo en la galería Maeght. El texto que acabo de citar fue escrito para poner al día la secuencia de textos explicativos en el catálogo de la retrospectiva que finalmente no tuvo lugar. Ignoro por qué no se publicó en el catálogo de la muestra que el Ministerio hizo en noviembre.

Aunque el interés del Ministerio de Cultura por la obra del Equipo Crónica pueda hacer pensar lo contrario, la verdad es que la exposición de las últimas series fue mal recibida en el mundo del arte español. A pesar de ello, poco después de la inauguración en Barcelona, Solbes y Valdés comenzaron a trabajar en la serie siguiente. El clima de hostilidad o frialdad creciente que les rodeaba desde 1979 les llevaba a endurecer y afirmar su ideario artístico. La nueva serie nacía así con el deseo de recuperar la tensión teórica y polémica que se había venido relajando en su pintura desde el comienzo de la transición.

Su tema central, definido finalmente como *Lo público y lo privado*, venía a enlazar con la problemática de la subjetividad, de la que podían encontrarse numerosos ejemplos en la obra de las tres series anteriores. Las referencias pictóricas quedaron definidas durante el verano. *La balsa de la Medusa* de Géricault sería la referencia para el ámbito de lo público; los autorretratos de Rembrandt lo serían para el ámbito de lo privado. El trabajo avanzó sobre todo a partir del cuadro de Géricault. Un cuadro de historia atípico, que en lugar de representar un acontecimiento oficialmente importante, una batalla, o una coronación o algo similar, representaba un *fait divers*. El suceso, carente en sí mismo de significación pública, la había adquirido

adverticiamente a través de su difusión en los medios de comunicación de su tiempo. Pero esa transformación se basaba en la capacidad de los medios de comunicación de excitar las emociones del público. Lo que interesaba al Equipo eran los procesos internos de esa transformación. El juego entre el mundo de los hechos y el mundo de los sentimientos, entre lo objetivo y lo subjetivo, lo público y lo privado.

La serie, sin embargo, quedó inacabada. Solbes, que se había sentido mal durante el verano, empeoró y dejó prácticamente de ir al estudio a lo largo del mes de septiembre. Murió el 10 de noviembre de 1981.

